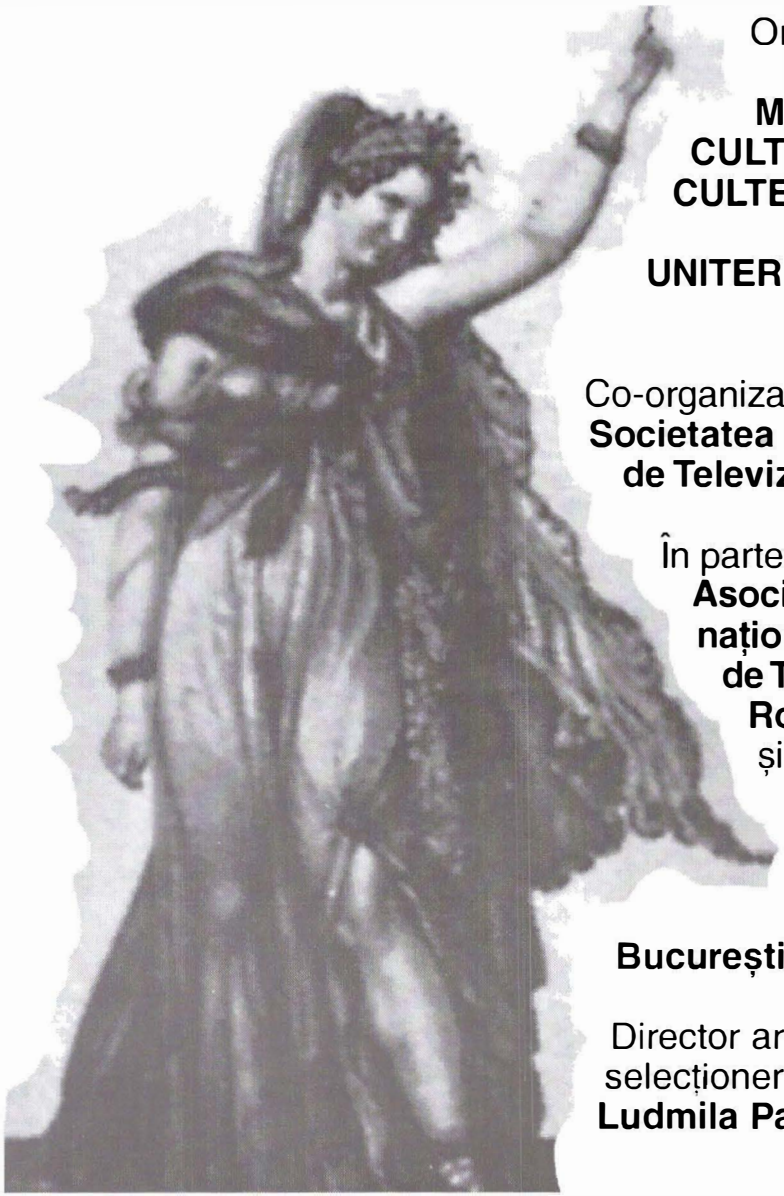
Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale", 2003

ediția a XIII-a
1–9 noiembrie



Organizatori:

MINISTERUL CULTURII ȘI CULTELOR

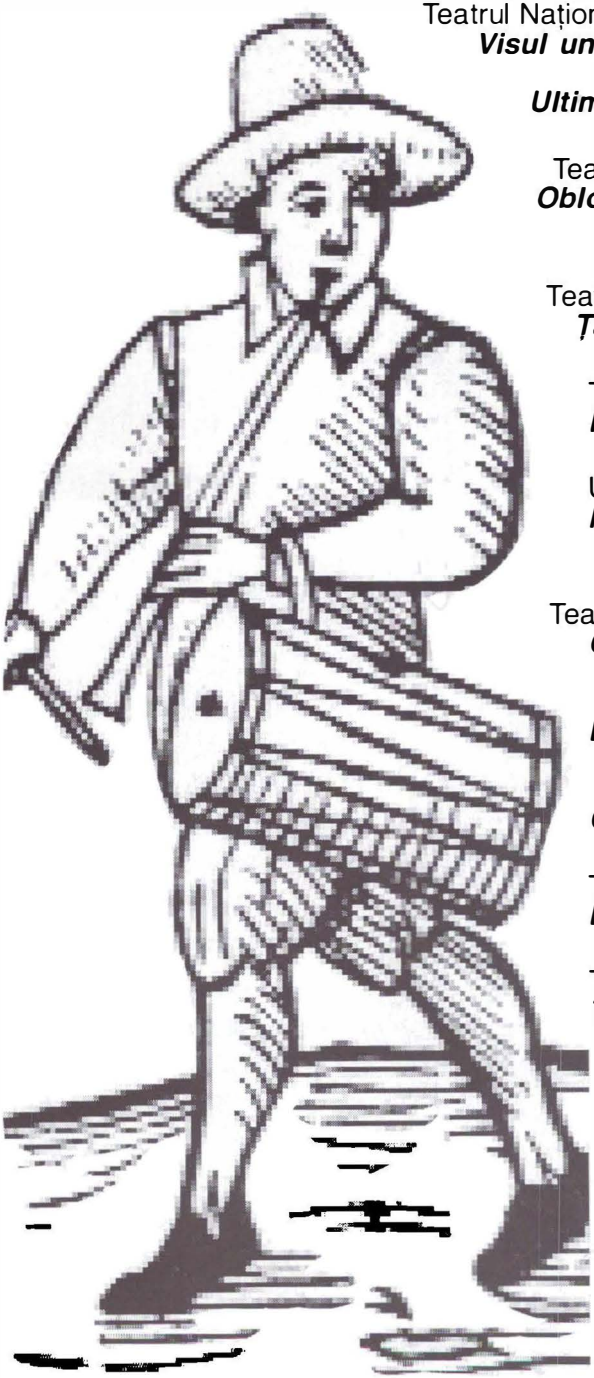
UNITER

Co-organizatori:
Societatea Română de Televiziune

În parteneriat cu:
Asociația Internațională a Criticilor de Teatru – Secția Română
și
Catedra de Teatrologie – U.N.A.T.C. „I.L. Caragiale", București

Director artistic și selecționer unic:
Ludmila Patlanjoglu

PROGRAM



Teatrul Național București
Visul unei nopți de vară de Shakespeare, regia: Felix Alexa
Ultima oră de Mihail Sebastian, regia: Anca Ovanez

Teatrul „L. S. Bulandra"
Oblomov, scenariul Mihaela Tonitza-Iordache, după Goncearov, regia: Alexandru Tocilescu

Teatrul de Comedie
Țara lui Abuliu de Dumitru Solomon, regia: Horațiu Mălăele

Theatrum Mundi
Pietonul și furia după Eugen Ionescu, regia: Alexander Hausvater

UNITER / Ministerul Culturii și Cultelor
Memoria celor care au trecut, scenariul Anca Berlogea, regia Dragoș Galgoțiu și Anca Berlogea

Teatrul „Radu Stanca", Sibiu
Cumnata lui Pantagruel, inspirat din scrisorile lui François Rabelais, regia: Silviu Purcărete
Experimentul Iov, adaptare după Vechiul Testament, regia: Mihai Măniuțiu
Gândacii după Witkiewicz, regia: Tompa Gabor

Teatrul Național Cluj
Bolnavul închipuit de Molière, regia: Sanda Manu

Teatrul Maghiar de Stat Cluj
Tragica istorie a doctorului Faust de Christopher Marlowe, regia: Mihai Măniuțiu

Teatrul „Sică Alexandrescu", Brașov
Blestemul lui Mercuțio de Grigori Gorin, regia: Claudiu Goga

Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe
Trei surori după Cehov, regia: Radu Afrim.

Teatrul „Tamási Aron", Sfântu Gheorghe
Romeo și Julieta de Shakespeare, regia: Bocsárdi Laszlo

Teatrul de marionete Arad
Făt-Frumos din lacrimă, adaptare după Mihai Eminescu și Petre Ispirescu, regia: Victor Ioan Frunză.

TEATRUL ÎN NOCTURNĂ

Recitaluri

Celălalt Cioran, adaptare de George Banu după *Jurnalul* lui Emil Cioran / **Ovidiu Iuliu Moldovan,** regia: Radu Penciulescu (T.N.B.)

***Toamna, simfonic* / Tudor Gheorghe, Corul și Orchestra Filarmonicii „George Enescu"**

Play de Samuel Beckett / **Szilagyi Enikö, Buza Timea, Keresztes Sandor,** regia: **Tompa Gabor** (Teatrul Maghiar de Stat Cluj)

Decalogul după Hess de Alina Nelega / **Nicu Mihoc**, regia: Gavril Cadariu (Teatrul Ariel, Târgu Mureș)

***Absurdistan* / Ada Milea**

Barrymore de William Luce / **Adrian Pintea**

Nijinski / **Filip Ristovski,** un spectacol de Emilia Nicola și Mălina Andrei (Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu")

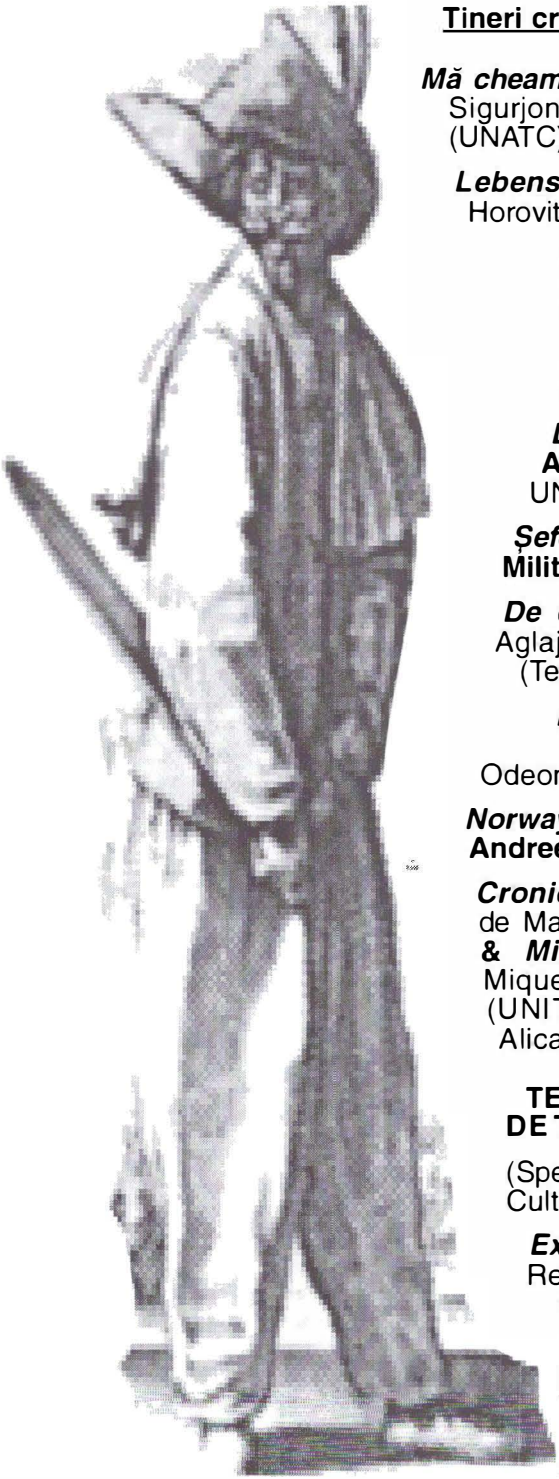
Aici nu se simte de Lia Bugnar / **Dorina Chiriac, Daniel Popa**, regia: Alexandru Dabija (Teatrul Luni de la Green Hours)

Puzzle / **Adriana Nicolae** și **Richard Bovnoczki** (La scena)

Paricid de Ion Sava, **Marian Popescu** (La scena)

Angajați-l pe clovn după Matei Vișniec / **Adrian Văncică** *& Curriculum Vitae* de Ram Bam Tym / **Natalie Ester** (La scena)

Faust, adaptare după Goethe și Marlowe/ **Gabriel Apostol, Ioan Brancu, Mariana Zaharia** (Teatrul Țăndărică)



Tineri creatori

Mă cheamă Isbjorg. Sunt o leoaică de Havar Sigurjonsson, regia: **Gianina Cărbunariu** (UNATC)

Lebensraum – Spațiul vital de Israel Horovitz, regia: **Alexandra Badea**

Paradis serial, un spectacol de: **Cosmin Manolescu** (Centrul Cultural European)

Oase pentru Otto de Lia Bugnar, regia: **Lia Bugnar** (Teatrul LUNI)

Lecția de Eugen Ionescu, regia: **Anca Maria Colțeanu** (Catedra UNESCO)

Șefele de Werner Schwab, regia: **Sorin Militaru** (Teatrul ACT)

De ce fierbe copilul în mămăligă de Aglaja Veteranyi, regia: **Radu Afrim** (Teatrul Odeon)

Morți și vii de Ștefan Caraman, regia: **Ana Mărgineanu** (Teatrul Odeon)

Norway. Today... de Igor Bauersima, regia: **Andreea Vălean** (Teatrul Odeon)

Cronica unui răsărit de soare avortat de Matei Vișniec, regia: **Bogdan Cioabă & *MiniMal Show*** de Sergi Belbel și Miquel Górriz, regia: **Juan Luis Mira** (UNITER și Universitatea de Teatru Alicante, Spania)

TEATRUL NAȚIONAL DE TELEVIZIUNE

(Spectacolele vor fi difuzate de TVR Cultural în perioada 1–9 noiembrie)

Exact în același timp de Gellu Naum. Regia: Mihai Măniuțiu. Adaptare și regia TV: Silviu Jicman

Ultima haltă în paradis de Valentin Nicolau. Regia TV: Alexandru Tocilescu

Pilafuri și parfum de măgar de Silviu Purcărete. Regia TV: Silviu Jicman

Mâine.Net – Festivalul Internațional de Teatru Sibiu. Realizatori: Ioana Prodan, Ion Parhon, Iulian Foișor. Comentează: George Banu

TEATRUL NAȚIONAL RADIOFONIC

Ciclu dedicat dramaturgiei naționale
(Spectacolele vor fi difuzate de Radiodifuziunea Română în perioada 1–9 noiembrie)

O repetiție moldovenească de Costache Caragiale, regia: Cristian Munteanu

Un pedagog de școală nouă de I.L. Caragiale, regia: Ion Vova

Rinocerii de Eugen Ionescu, regia: Lucian Giurchescu

Greul pământului de Valeriu Anania, regia: Constantin Dinischiotu

Frumoasa călătorie a urșilor Panda... de Matei Vișniec, regia: Dan Puican

Levantul de Mircea Cărtărescu, regia: Gavriil Pinte

Poker de Adrian Lustig, regia: Mihai Lungeanu

În programul Festivalului vor figura:
Ateliere susținute de:
David Esrig
Mihai Măniuțiu
Tompa Gabor
Victor Ioan Frunză
Margareta Niculescu
Gareth Armstrong

Întâlnire cu George Banu: *Să joci cu spatele, să joci cu fața – o alternativă contemporană.* Invitați: Ștefan Iordache, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Felix Alexa.

Recitalul, ca formă de spectacol – colocviu

LANSĂRI DE CARTE

Arta Teatrului de Mihaela Tonitza-Iordache, George Banu
Editura Nemira

Paul Bortnovski
Editura Fundației Pro 2003
Colecție editată de Centrul de studii și experimente „Crin Teodorescu" din Catedra de Regie Teatru, Coregrafie și Scenografie, UNATC „I.L. Caragiale"
Volum editat cu sprijinul financiar al Universității Media și UNITER
Coordonator prof.univ. Valeriu Moisescu

Mihai Măniuțiu, *Cercul de aur* (eseuri teatrale)
Galeria Teatrului Românesc, supliment al revistei „Teatrul Azi"

Dan Micu – Un destin spulberat de Doina Papp
Galeria Teatrului Românesc, supliment al revistei „Teatrul Azi"

Camil Petrescu – *Note zilnice*
Editura Gramar și Fundația Culturală „Camil Petrescu"

Patru piese despre noi – teatru contemporan irlandez
o antologie alcătuită de Andrei Marinescu
Editura SIGMA
Volum publicat cu sprijinul Ireland Literature Exchange

Horea Popescu – creator de spectacole memorabile, reformator al teatrului românesc
Casa de Presă și Editură „RAMPA ȘI ECRANUL"

Ion Olteanu – un artist al veacului XX: definirea stilului și concepției regizorale de Smaragda Mărginean
Colecția Monștri sacri
Casa de Presă și Editură „RAMPA ȘI ECRANUL"

Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920–1960) de Miruna Runcan
Editura Eikon în colaborare cu Teatrul imposibil

Lucian Blaga și teatrul – Riscurile avangardei de Doina Modola
Editura Anima

LANSARE CD

Tudor Mușatescu
Titanic vals
Escu
Ciclul Comedii românești

Lansarea colecției „Capodopere ale teatrului universal"
Regele petrece de Victor Hugo, cu George Vraca
Intrigă și iubire de Schiller, cu Mihai Popescu și Marietta Deculescu
Editura Casa Radio
Producător: Doina Papp

EXPOZIȚII

***Expoziția artiștilor fotografi ai revistei „Teatrul Azi"*:** SORIN RADU și FLORIN BIOLAN. Vernisajul, miercuri 5 noiembrie ora 17,30 în foaierul Teatrului „Odeon".

INVITAȚI ÎN FESTIVAL

Shylock – recital **Gareth Armstrong** (Marea Britanie)
Victor Hugo – recital **Laurent Schuh** (Franța)

Teatrul Idiș și Comunitățile Evreiești din Europa Centrală. Manifestare organizată de: Centrul Cultural Francez Iași, Primăria Municipiului Iași, Teatrul Evreiesc de Stat București, Institutul Polonez București, Das Rock Theater Dresda. Spectacolele vor fi prezentate la Teatrul Evreiesc de Stat în perioada 3–7 noiembrie.
Arde de Shalom Asch – *Theatre en l'air* din Strasbourg, Franța
My blue de Andrei Ochodlo – *Theatre Atelier* din Sopot, Polonia
Zeul răzbunării de Shalom Asch – *Centrul European de Creație* din Iași
Povestea unei bănci particulare de Friederich Durrenmatt – *Teatrul Evreiesc de Stat* București
Pânza de păianjen de Sergiu Anghel – *Teatrul Evreiesc de Stat* București

Teatrul Katona Jozsef
Manifestare organizată de Teatrul Bulandra în cadrul unui program de schimburi culturale ale teatrelor membre în Uniunea Teatrelor Europene.
1–2 noiembrie 2003, Sala „Toma Caragiu"
Knives in hens de David Horrower, regia: Peter Gothar

În cadrul Festivalului Național de Teatru,
sub înaltul patronaj al Președinției României,
are loc
CONGRESUL ASOCIAȚIEI INTERNAȚIONALE
A CRITICILOR DE TEATRU – AICT
Ediția a XXI-a
1–6 noiembrie

Tema: „***Teatrul ca forță a schimbării – individual, social, politic, estetic***"

ÎN FESTIVAL

Virgil FLONDA:

„Silviu Purcărete este un bun universal"

Maria Sârbu: *V-am auzit de mai multe ori vorbind, cu diverse ocazii, despre regizori prestigioși care au montat la Sibiu și în spectacolele cărora jucați. Este vorba de Silviu Purcărete și Andriy Zholdak. Primul a pus în scenă* Pilafuri și parfum de măgar *și* Cumnata lui Pantagruel, *iar cel de-al doilea,* Idiotul *și* Othello?!. *Asociați colaborarea cu ei „ca o împletire a regizorului cu actorul". Totuși, sunt creatori diferiți. Cum i-ați prezenta, din perspectiva interpretului, dar și a pedagogului de teatru, care sunteți?*

Virgil Flonda: Am avut șansa să lucrez imediat după facultate, mai întâi, cu un regizor excepțional,– Iulian Vișa. Dacă nu aș fi lucrat cu el, nu puteam lucra nici cu Purcărete și nici cu Zholdak. Vișa avea școala lui David Esrig – un perfecționist și primul mare regizor român care s-a impus în străinătate. Purcărete a fost studentul lui Radu Penciulescu – cu o școală apropiată lui Esrig, dar în același timp puțin diferită. Zholdak a fost studentul lui Anatoli Vasiliev, însă școala rusească de teatru se deosebește, un pic, de cea românească.

Cumnata lui Pantagruel după Rabelais.
Teatrul „Radu Stanca" Sibiu.

M.S.: *Teatrul lui Silviu Purcărete nu mai ține, cred, de o școală. Este altceva.*

V.F.: Purcărete este deja un bun universal, ajuns pe un pisc. Mi se pare extraordinar ca el, la nivelul la care se află, să încerce să-și schimbe mijloacele de expresie. După mine, *Cumnata lui Pantagruel* este o altă etapă în traseul artistic al lui Silviu Purcărete. Pot să afirm cu certitudine, chiar dacă nu am văzut pe viu toate spectacolele sale, că are un mod aparte de a lucra cu actorul. Îl poate face pe actor să meargă pe ideea, că este și el, alături de regizor, un creator. Este păcat că nu s-a făcut un jurnal de repetiții, ține de modul cum se naște un spectacol. Perioada de repetiții, nu vreau să fiu ipocrit, a fost cea mai frumoasă dintre toate pe care le-am avut. Regizorul și-a ales actori unul și unul, pentru ca să-i facă responsabili. A știut exact că, în momentul în care un actor va avea responsabilitate, acel actor nu va putea să greșească. Ne-a spus ceva formidabil: gândiți-vă că ne jucăm, iar spectacolul va fi constituit din niște jocuțe executate penibil și fără strălucire; atunci toată lumea va zice că este un lucru prost făcut, dar drăguț. Dacă lucrurile vor fi însușite și voi veți fi cu credință acolo, spectatorul va spune că este o minunăție. Avea dreptate. Perioada de repetiție a fost o fericire. El lucrează relaxat și relaxant. Purcărete este un boier.

M.S.: *V-a dat teme, la* Cumnata lui Pantagruel.

V.F.: A fost superbă ideea lui; ne-a dat senzația că ceea ce gândim noi e bine, și probabil era bine. Deși îi plăcea să spună că este un spectacol de echipă, *Cumnata lui Pantagruel* este un spectacol de Silviu Purcărete.

M.S.: *Lecție bună să faci pâine în spectacol?*

V.F.: Ce făceam noi la început nu era pâine. Ca actori, puneam apă în făină și frământam, apoi a venit maestrul și a dat indicații. Multe dintre exercițiile pe care le-am făcut înainte nu au fost introduse în spectacol. La început, Silviu Purcărete ne-a dat opt teme, după care am avut 17 dansuri. Mie mi-a picat dansul felioarei de castravete.

M.S.: *În ce consta?*

V.F.: Trebuia să inventez o acțiune în care felioara de castravete să fie importantă. Silviu a vrut să vadă dacă noi putem să ne asumăm o comandă. Din toate aceste dansuri, puține au rămas în spectacol – dansul lingurii, dansul acului, dansul bășicii porcului, dansul ouălor. Exercițiile noastre conțineau altceva, Purcărete însă le-a dus în direcția în care a vrut el.

M.S.: *Totul este perfect ordonat.*

V.F.: Silviu Purcărete nu trebuie crezut pe cuvânt atunci când spune „nu știu ce va fi". Știe exact ce va face. O altă calitate a lui Purcărete este aceea că nu vrea să surclaseze pe nimeni, nu vrea să impună o dominantă, un aer de superioritate în fața colaboratorilor. Este printre puținii oameni – mari artiști – care cultivă sentimentul de prietenie. Nu l-am întrebat niciodată, dar cred că el nu ar putea lucra cu un actor pe care să nu-l simpatizeze sau să nu-i fie apropiat. A creat o lume pe coordonatele operei lui Rabelais. Temele erau din Rabelais. Limba era inventată. Era incitant, îți dădeai seama că este o limbă inventată pe care nu o știe nimeni – câteva fraze în latină, câteva în germana veche și tot așa. Toate acestea ne-au dat senzația că începem să facem ceva ce nu am mai făcut. Nu mai era vorba de rutină – citești textul, ai lectura la masă –, nu. Am intrat în joc de la început. Astăzi se dau temele, și în două zile, vorba lui, avem premieră. Ne spunea să repetăm când vrem. Nu ne constrângea. Ne adunam, pe bisericuțe, și repetam pe unde apucam, uneori chiar în cameră de hotel. Noaptea discutam, scriam scenarii, veneam cu idei, după care mergeam și repetam. Silviu Purcărete l-a făcut responsabil pe actor. Când am aflat ce fel de spectacol vrea să facă, mi-am dat seama că aceasta era singura cale. Dacă ar fi trebuit să executăm niște lucruri

gândite de cineva, nu știu cum ieșea. Poate la fel de bine, dar fără emoție, fără vibrație interioară. S-a făcut totul cu credință. În ultimele sale spectacole merge tot mai mult spre simplitate, și el este foarte riguros în această simplitate.

M.S.: *Costumele lui Helmut Stürmer vă prind bine pe toți.*

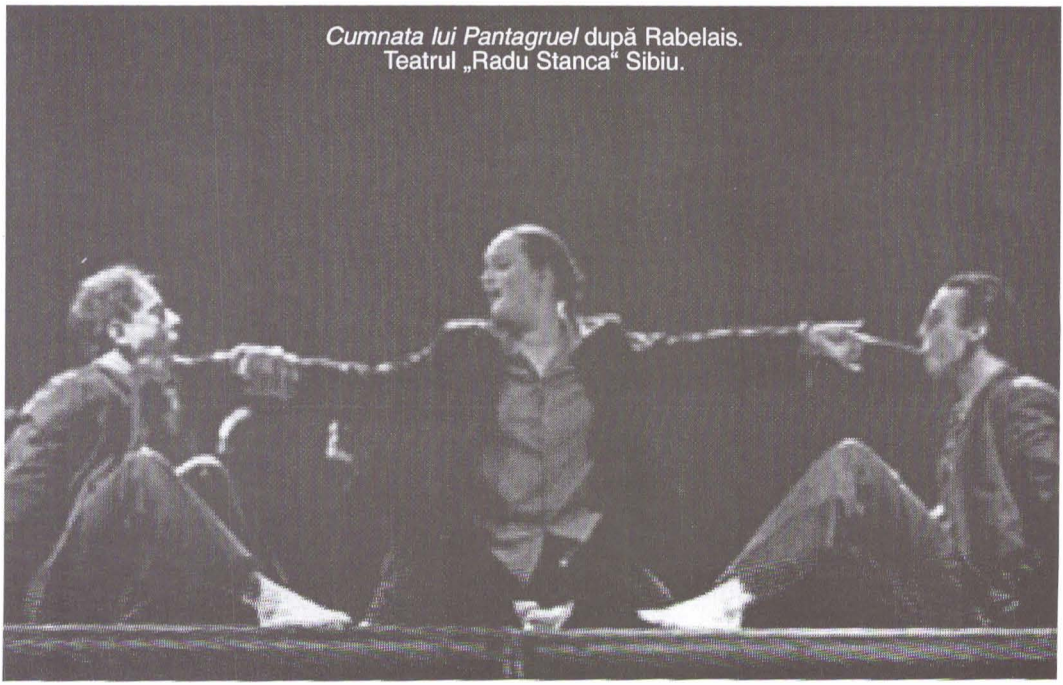
V.F.: Și el lucrează cu Purcărete din mare prietenie. E dispus să schimbe atunci când Silviu vine cu idei. Pentru că și Stürmer e un mare artist și nu un simplu meseriaș.

M.S.: *Se lucra din plăcere?*

V.F.: Din mare plăcere. Silviu cerea și scenografului și compozitorului câte ceva, iar ei făceau totul din plăcere. Repetițiile la *Cumnata lui Pantagruel* au reprezentat o perioadă de baie spirituală.

M.S.: *Andriy Zholdak este altceva și vă place să faceți o comparație între acest creator excentric, avangardist, cu o linie foarte personală în ceea ce privește regia la ora actuală, și Silviu Purcărete.*

V.F.: Ca artist, Zholdak nu este opusul lui Silviu, dar ca mod de a se impune da. Zholdak poate lucra 24 de ore din 24. Este vulcanic, de nestăvilit, dar mie îmi face bine. Din punct de vedere al regiei, cred că ei se completează, de aceea, probabil, se și simpatizează, ca artiști. Purcărete nu are invidii, ceea ce este extraordinar. La Zholdak se văd lucrurile care îi plac și care nu-i plac. Le spune. Probabil că și Purcărete are lucruri care nu-i plac, dar nu consumă energie pentru a-și manifesta „neplăcerea", nu este încrâncenat. Când îi place ceva, se manifestă altfel. De exemplu, a doua zi după premiera cu *Othello?!* (în februarie anul trecut) aveam spectacol cu *Pilafuri și parfum de măgar* și la repetiție Silviu Purcărete a zis: „Vreau să vă felicit pe toți cei care ați jucat în *Othello?!*". Marii artiști nu au gesturi dintre acestea. Purcărete le are și demonstrează că este un tip sincer cu sine, în primul rând. Și Zholdak are calități extraordinare. Despre el, George Banu spunea că este regizorul viitorului. Când va reuși să-și mai struneasca din



Cumnata lui Pantagruel după Rabelais.
Teatrul „Radu Stanca" Sibiu.

imaginație, să și-o elaboreze cu atenție, să taie chiar scene care îi plac va fi aproape de perfecțiune.

M.S.: *Tot ce gândește ca regizor vrea să se vadă.*

V.F.: Așa este, or, nu trebuie să bei un butoi de vin ca să vezi că vinul e bun. Îți ajunge o sticlă sau chiar un pahar. Sunt convins că este aproape de acest deziderat.

M.S.: *Zholdak se autointitulează „dictator", atunci când creează un spectacol. Își impune dur punctul de vedere?*

V.F.: Nu și-a impus punctul de vedere nici la *Idiotul*, nici la *Othello?!,* cel puțin față de mine. Eu am văzut spectacolul *Idiotul* realizat la Kiev și i-am spus că am altă viziune asupra personajului Mîșkin. În *Othello?!,* i-am spus că nu vreau să fac un Iago rău. Pe mine mă interesează un Iago simpatic.

M.S,: *Acest regizor vine cu o tradiție teatrală. Dincolo de faptul că a fost elev la Vasiliev, la Moscova, are tradiție teatrală de familie, în Ucraina. Spectacolele cu actori ucraineni sau ruși diferă de cele două creații ale sale montate la Sibiu. Mă refer mai mult la stilul de interpretare. Este necesar ca actorul român să se adapteze stilului unui creator venit din altă școală?*

V.F.: Nu e vorba de altă școală, ci de profesionalism. Zholdak este un mare profesionist și un tip cu sclipiri de geniu. Acest lucru depășește ideea de școală. Are un mod aparte de a privi artistic.

M.S.: *Oricum, școala i-a fost baza, chiar dacă a ieșit din ramele ei.*

V.F.: Da, el a mers mult mai departe. Aici trebuie să te întâlnești cu artistul. Poți să fii de oriunde, dar să te întâlnești cu regizorul, în aspirații, la energie. Zholdak vrea să fii tot timpul în priză, iar pentru aceasta actorul trebuie să se îngrijească, să aibă o condiție fizică admirabilă. După *Othello?!,* mi-a spus că vrea să mai pună în scenă o variantă, în care eu să joc Desdemona. Pentru el, un personaj nu este bărbat sau femeie, este un univers. Tot așa se lucra și cu Iulian Vișa.

M.S.: *Vă puteți detașa ușor atunci când obțineți un rol bun de la un alt creator?*

V.F.: Nu este vorba de un rol bun sau de unul mai puțin bun. Este vorba de întâlnire. Am mai lucrat cu regizori prestigioși, dar nu m-am „întâlnit" cu ei. Întâlnirea între actor și regizor este foarte importantă. De la unii actori am auzit despre Silviu lucruri care nu au nici o legătură cu el. Pentru că ei, actorii, deși au jucat în spectacolele lui, nu s-au întâlnit cu acest creator. Tot așa și la Zholdak. „Terorismul" acestuia este o rigoare puțin zgomotoasă.

M.S.: *Așa se exteriorizează el.*

V.F.: Așa se și alimentează. Un asemenea zgomot cred că e o mască, pentru că am simțit la Zholdak sensibilitate și timiditate.

M.S.: *Vorbiți despre calități aproape necunoscute. Dacă îl urmărești la repetiții, îl vezi vulcanic, dacă discuți cu el, îi simți orgoliile, după un succes îți apare ca un titan.*

V.F.: El cere mult de la actor, dar, este un copil mare. Niciodată nu aș putea refuza o colaborare cu el, oriunde ar m•enta. Sunt mult mai tentat să joc în regia unui „dictator", cum este Zholdak, dar care știe ce vrea, decât în regia unui creator considerat minunat dar nu știe ce vrea.

M.S.: *Dincolo de faptul că sunteți actor, aveți și funcția de director artistic al Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu, instituție care s-a impus, de câțiva ani, nu numai datorită unor regizori importanți, dar și datorită conducerii ambițioase. Atât festivalul de teatru, cât și Teatrul „Radu Stanca" au un mare rol în*

dezvoltarea culturală, din ultimii ani, a orașului Sibiu. Ștacheta nu mai poate fi coborâtă.

V.F.: Eu și Constantin Chiriac, directorul teatrului, suntem de multă vreme foarte buni prieteni. Noi l-am adus pe Iulian Vișa din Danemarca, am vrut să facem performanță. În primii ani – '90, '91 și apoi în '92 (anul când a murit Iulian) – începuse să se încropească aici ceva, după care, timp de șapte ani, teatrul a fost pe butuci. Ne-am adunat energiile la Casa de Cultură a studenților. Cu străduințele și demersurile lui Chiriac, s-a înființat Facultatea de Artă Teatrală. În 1999, când s-a organizat concursul pentru funcția de director, l-am sfătuit pe Constantin Chiriac să participe și, în cazul în care va câștiga, îl voi ajuta. Ne-am asumat responsabilitatea, pentru că a fi director într-o instituție este o corvoadă și nu un privilegiu.

M.S.: *Trupa a fost „dezmorțită" de Hausvater, Zholdak, Purcărete, apoi au venit Mihai Măniuțiu, Tompa Gabor...*

V.F.: ...mari regizori ai momentului, aș îndrăzni să spun ai Europei. Tinerii noștri actori, încă studenți, care au jucat începând cu anul II la Silviu Purcărete, iar în anul III la Tompa, în *Gândacii*, privesc altfel lumea, ei au altă deschidere. Spre deosebire de un alt student care face la București două reclame la un detergent, studentul de la Sibiu joacă la Purcărete, a fost în peste zece turnee internaționale anul trecut.

M.S.: *Festivalul a dat impuls construirii unui teatru în Sibiu, adică teatrul vechi care datează din anul 1788 va deveni în scurt timp teatrul nou. În România se mai deschid teatre, dar nu se și construiesc. La Sibiu se întâmplă.*

V.F.: Sibiul este un oraș cu „stea". Sperăm ca în 2008 să devină capitală culturală europeană.

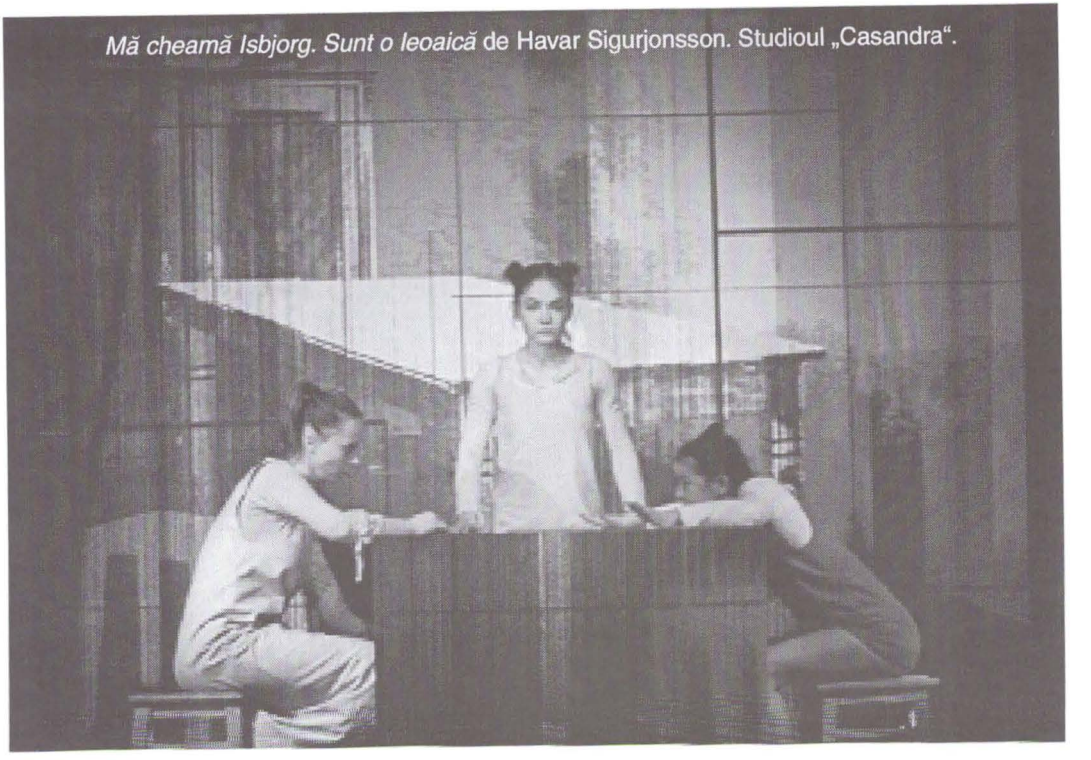
Maria SÂRBU

Cumnata lui Pantagruel după Rabelais.
Teatrul „Radu Stanca" Sibiu.

Tragica istorie a doctorului Faust de Marlowe, regia Mihai Măniuțiu. Teatrul Maghiar de Stat Cluj.

Romeo și Julieta de Shakespeare, regia Bocsárdi László. Teatrul „Tamasi Aron" – Sf. Gheorghe.

Morți și vii de Ștefan Caraman, regia Ana Mărgineanu. Teatrul Odeon – București.



Mă cheamă Isbjorg. Sunt o leoaică de Havar Sigurjonsson. Studioul „Casandra".

Victor Ioan FRUNZĂ:

„În teatru exişti dacă arzi, nu dacă pâlpâi"

Marinela Ţepuş: *De ce aţi ales tocmai Timişoara pentru acest pseudoexil, care durează de câţiva ani?*

Victor Ioan Frunză: Este un loc în care mi s-a permis să lucrez. După *Tamerlan cel Mare* – un spectacol judecat nedrept, cu multă asprime – am fost nevoit să părăsesc Bucureştiul. Nimeni nu pleacă de bunăvoie. N-am făcut-o cu ostentaţie, dar trebuia să-mi continuu cumva munca. Am găsit acest teatru minuscul, ce ar încăpea tot în clădirea în care ne aflăm acum (UNITER, n. m.), şi care mi-a acceptat proiectele; am început cu un „*Hamlet*" francez, *Lorenzaccio*, şi iată că, după şapte ani, am reuşit să fac acolo şi un *Hamlet* shakespearian. Asta presupune că m-am ocupat, în acest timp, şi de dezvoltarea trupei. Se enunţă tot mai des un conflict între regizorii clasici şi cei moderni, între bătrâni şi tineri. Eu cred că există şi o „a treia cale": aceea a regizorului-constructor, acela care nu se ocupă doar de realizarea spectacolelor, ci şi de dezvoltarea trupei şi a mediului teatral. Asta am încercat să fac la Timişoara.

M.Ţ.: *Pentru că este vorba de un teatru de expresie maghiară(Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara,* n.m.), *aş vrea să vă întreb: există o diferenţă de mentalitate, de disciplină, între actorii români şi cei maghiari? Se lucrează mai bine, mai uşor, mai repede acolo?*

V.I.F.: Există multe legende în teatrul românesc, şi una dintre ele este consacrată tocmai imaginii actorului maghiar sau german, despre care se spune că este foarte serios, foarte disciplinat, dar mai rece. Despre actorul român se spune că este indisciplinat, dar incandescent ... Eu am lucrat cu actori de expresie germană, maghiară,

Adriana GRAND şi Victor Ioan FRUNZĂ în decorul de la *Lecţia*.

idiș și pot să vă spun că această legendă nu se susține. Ce îi diferențiază, pe majoritatea actorilor maghiari de alții, este o viziune mai coerentă și mai pragmatică asupra meseriei. Lucrul decurge într-o senzație de coeziune, de solidaritate și de „eficiență" mult mai pregnantă în comparație cu multe trupe românești. Am făcut interviuri cu foarte mulți actori și întotdeauna la întrebarea „cum vedeți viitorul", actorii de expresie maghiară știau foarte bine ce să răspundă, au un proiect asupra viitorului. De asemenea, cuvântul dat este respectat. Și asta înseamnă mult. Lucrezi mai bine într-un loc în care ești respectat.

M.Ț.: *Cred că este cu atât mai important pentru dumneavoastră, care, în general, realizați superproducții, ca, o dată stabilite condițiile, să fie duse la îndeplinire.*

V.I.F.: La Timișoara, am făcut și spectacole mici, încercând să spulber și legenda că montările mele sunt foarte costisitoare. De altfel, cred că un spectacol mic e la fel de greu de realizat ca și unul mare.

M.Ț.: *Credeți că un regizor trebuie să„aparțină" oarecum unui loc, unei trupe? Pe vremuri, fiecare teatru avea măcar un regizor angajat...*

V.I.F.: Mă bucură această întrebare. Este evident faptul că adevărații animatori teatrali sunt regizorii, directorii de scenă. Teatrul „Bulandra" (în accepțiunea lui modernă) a fost creat de Liviu Ciulei. Să ne amintim de perioada înfloritoare a Teatrului Național din București sub directoratul lui Andrei Șerban, de Teatrul Mic în vremea Cătălinei Buzoianu sau de perioada „Purcărete" la Teatrul Național din Craiova. Este vital ca un regizor să existe într-un colectiv pentru a-l putea configura. Ne confruntăm cu opinia că nu e bine să ai regizori-angajați; „e mai avantajos să lucrezi cu colaboratori". Rezultatul se vede. Eu pledez pentru ideea de regizor stabil, cu un program coerent. Ideea managerului de teatru mi se pare ticăloasă (mă refer la faptul că directorii se autonumesc pompos, în vremea din urmă, manageri). Nu de manageri are nevoie teatrul românesc. Teatrul are nevoie de animatori culturali, nu de antreprenori. Se induce în mod fals ideea că managementul teatral ar fi unul de tip antreprenorial. Teatrul din România are nevoie de o reconstrucție a normalității.

M.Ț.: *Formați un cuplu în viață, dar și-n teatru, cu Adriana Grand. Credeți că e importantă noțiunea de echipă?*

V.I.F.: E bine să lucrezi în echipă. Echipa e foarte necesară, și aici se include nu doar scenograful, ci și coregraful, compozitorul, actorii. Asemenea echipe sunt o constantă în teatrul european.

M.Ț.: *Pornind de la asta, vi s-a întâmplat să salvați o scenă cu ajutorul unui element de decor, de pildă, sau al muzicii, al mișcării?*

V.I.F.: Cum să nu. Mă întristează când spectacolele sunt percepute pe porțiuni. Se spune frecvent: scenografia iese prea mult în față, sau regia e mai vizibilă decât protagoniștii... Foarte puțini înțeleg că directorul de scenă este cel care provoacă și, totodată, coagulează spectacolul. E importantă maieutica regizorală. Cu un scenograf lucrezi ca și cu un actor, cu un compozitor, asemenea. Scenografia, muzica, mișcarea sunt rodul unui gând comun.

M.Ț.: *Vă întreb asta și pentru că, până de curând, scenografia și muzica erau destul de vag pomenite. Aproape că nu existau. Importanți erau actorii, era regia. Iată, însă, că și aceste elemente „secundare" câștigă teren...*

V.I.F.: E adevărat că, la un moment dat, discursul regizoral devenise ostentaiv. Toate celelalte elemente erau minimalizate. Am fost unul dintre cei care au susținut promovarea scenografiei și a muzicii de spectacol. Am pledat pentru necesitatea muzicii *live* în reprezentație. Am avut destul de suferit din această cauză. Pledoaria mea pentru spectaculos a fost ironizată pamfletar. Prezența orchestrelor în spectacol era sever amendată.

M.Ț.: *Și în ceea ce privește* Tamerlan*..., reproșurile cele mai frecvente se refereau tot la decor și orchestră...*

V.I.F.: Adevărat. *Tamerlan...* e un spectacol la care m-am gândit adesea și cred că „execuția lui publică" a avut loc și din cauza stilului de comunicare adoptat de echipa de

realizatori. Am dorit să creăm imaginea publică a spectacolului pe măsură ce el lua ființă, prin intermediul unor conferințe de presă, a afișelor, a comunicatelor. Toate acestea au generat un orizont de așteptare prea mare. Mediul teatral nu era pregătit ...

M.Ț.: *Și nici conducerea de atunci a teatrului...*

V.I.F.: Așa e. Puțină lume a luat în seamă drama care se derula în culise; ne-a perceput ca pe o echipă orgolioasă, tentată de grandoare. Și nu era așa. Era o încercare de a lua în considerare toate elementele constitutive ale spectacolului. Doream să arătăm că o producție teatrală nu trebuie făcută în sărăcie. În orice caz, am văzut apoi, exact pe acea scenă, spectacole de subsol cultural care n-au „beneficiat" de același tratament.

M.Ț.: *Cum reușiți să realizați, în continuare, spectacole care nu par deloc a fi sărace?*

V.I.F.: Producții cu devize mici există numai în vorbe. În plus, montările proaste costă mai mult decât cele reușite. Banii se risipesc, în definitiv, și pe un recital. Percepția comună este că se cheltuie doar pe decor și costume, uitându-se câți bani se duc pe salarii, pe întreținerea sălii, logistică, manoperă. În teatru nu se pune problema de a cheltui sau a nu cheltui, ci între a cheltui cu rost sau fără rost.

M.Ț.: *Trei luni de repetiții, chiar și fără decor, costă...*

V.I.F.: Exact. Spectacolele mele nu sunt atât de scumpe pe cât se zice.

M.Ț.: *E bine s-o spuneți, pentru că circulă „legenda" că sunteți o echipă foarte scumpă.*

V.I.F.: Mi-ar plăcea să dizolv această prejudecată. Din păcate, nu avem puterea de *distribuire* a realității pe măsura puterii de *distribuire* a minciunii din jur. Spectacolele noastre au un decor bine făcut. Atâta tot ! El *pare* fastuos. De exemplu, 80% din decorul spectacolului *Hamlet,* de la Timișoara, nu a costat nimic. Am găsit un om extraordinar care a adus șinele și drezinele pe scenă, un altul care a furnizat candelabrele. Socotesc că montările noastre nu sunt scumpe, sunt îngrijit făcute, cu un buget mic, dar bine folosit. În ultima vreme, Adriana – fiind confruntată mereu cu imaginea unui scenograf scump –, ține la milimetru toate cheltuielile.

M.Ț.: *Pentru că suntem la puțină vreme după premiera cu* Hamlet. *M-a impresionat în mod deosebit scena duelului din final, făcut devastator de realist. Sincer, nu aveți o strângere de inimă că ar putea avea loc un accident? Și cum se face că acei actori pot realiza o asemenea scenă, pe care cred că artiștii bucureșteni nici măcar n-ar fi de acord s-o joace?*

V.I.F.: Actorii maghiari sunt foarte dedicați profesiei. Le-am explicat că, pentru mine, un punct esențial în acest spectacol îl reprezintă scena duelului, că o doresc incandescent interpretată. Le-am adus un profesor de scrimă care le-a descris pericolele. A și insistat să li se facă o asigurare. Cei doi actori s-au antrenat timp de două luni, paralel cu repetițiile. Ei susțin că nu pot greși. Sigur că am o strângere de inimă la fiecare reprezentație, dar, în definitiv, în teatru există numai dacă arzi, nu dacă pâlpâi. Socotesc că înseamnă mult faptul că acei oameni se bat pe viață și pe moarte la un metru de spectatori.

M.Ț.: *V-ați retras oarecum din viața publică, în care, într-o vreme erați foarte prezent. Cum se vede teatrul de pe „margine", dar și dinlăuntrul său, pentru că montați mult în țară și în Ungaria, mai puțin, însă, în București?*

V.I.F.: Sunt unele aspecte pe care nu le înțeleg. Foarte puțină lume observă că mult clamata criză teatrală este, în fond, o criză a managementului. Artiștii sunt câți sunt și fac atât cât îi lasă talentul și dăruirea, însă de o criză a directorilor de teatru se poate vorbi la modul serios. Ați observat cât de puține concursuri reale s-au dat pentru ocuparea posturilor de director? Cât de puțin au fost mediatizate? Sunt convins că dacă lucrurile s-ar petrece normal, s-ar găsi și niște animatori teatrali reali. Nu am auzit niciodată vorbindu-se despre cine se prezintă la concursuri, ci se spune numai: Pe cine *punem director*? Exemplul tipic este la Arad, unde directorul nu îndeplinește măcar condițiile procedurale obișnuite. Nu înțeleg de ce, deși ne plângem cu toții că nu există fonduri, ne

permitem să le risipim dându-le pe mâna oricui, fără a-i cere vreo calificare. Când se schimbă un director, prima preocupare a celui care urmează este aceea de a șterge de pe afiș spectacolele curente. Nimeni nu discută, în România, despre continuitate. Avem un teatru unde nimeni nu continuă, ci mereu o ia de la capăt. Or, noțiunea de continuitate este esențială pentru o mișcare culturală coerentă. Există, apoi, o preocupare excesivă, după părerea mea, pentru premii. Regizorii creează special pentru festivaluri, pentru gale. Nu sunt ipocrit spunând că nu mă interesează recunoașterea breslei, dar nu cred că artiștii autentici au neapărat nevoie de coroniță. În plus, această fugă după lauri, ne face să uităm una dintre valorile constitutive ale teatrului: publicul. Și ca să fiu mai bine înțeles la ce mă refer, amintesc că Andrei Șerban a realizat *Trilogia antică* într-o limbă necunoscută spectatorilor și totuși sălile erau pline. Marile spectacole ale lui Liviu Ciulei, de o largă amplitudine spirituală, se jucau cu casa închisă. La fel și producțiile Cătălinei Buzoianu sau ale lui Silviu Purcărete.

M.Ț.: *De ce credeți că apar atât de puțini regizori-vedete?*

V.I.F.: Pentru că vremurile au alte caracteristici.

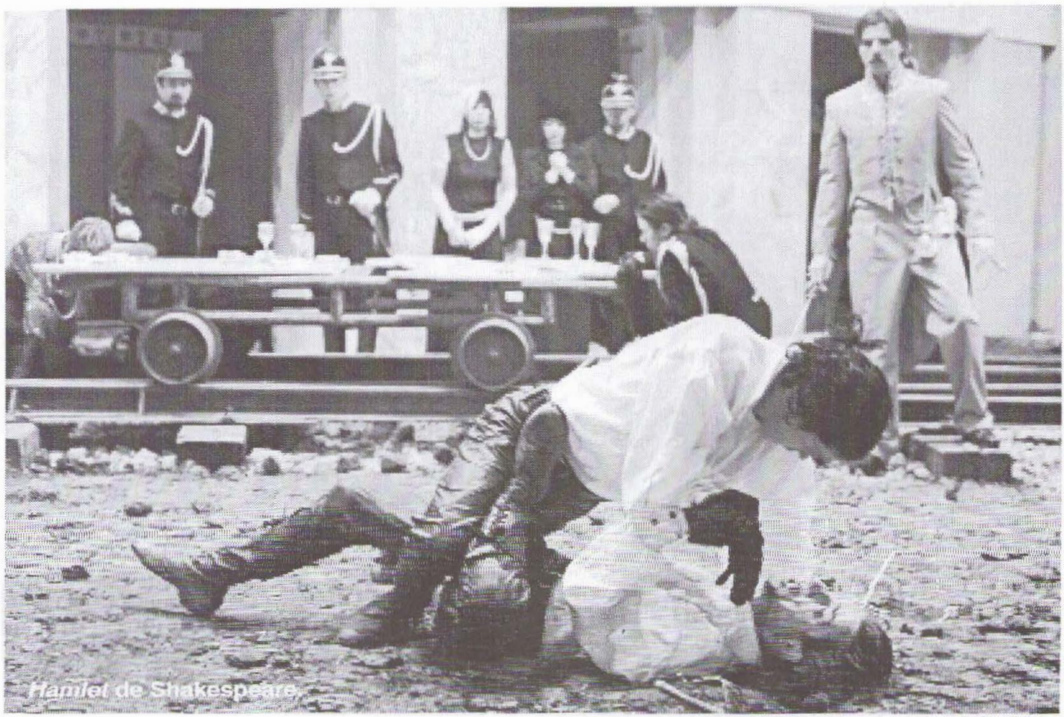
M.Ț.: *Și totuși, publicul timișorean vă adoră...*

V.I.F.: Dar mi-au trebuit șase ani ca să-i atrag „de partea mea". Eu aș formula o altă temă: criza reprezentării (în regie) și a competenței (în direcția teatrelor) se traduce prin cultura fragmentului, insistența enunțării, suficiența temei, apariția unor spectacole de dimensiuni tot mai mici la propriu și la figurat. Ne confruntăm cu o sărăcire flagrantă a idiomurilor, urmată de o infantilizare a gusturilor.

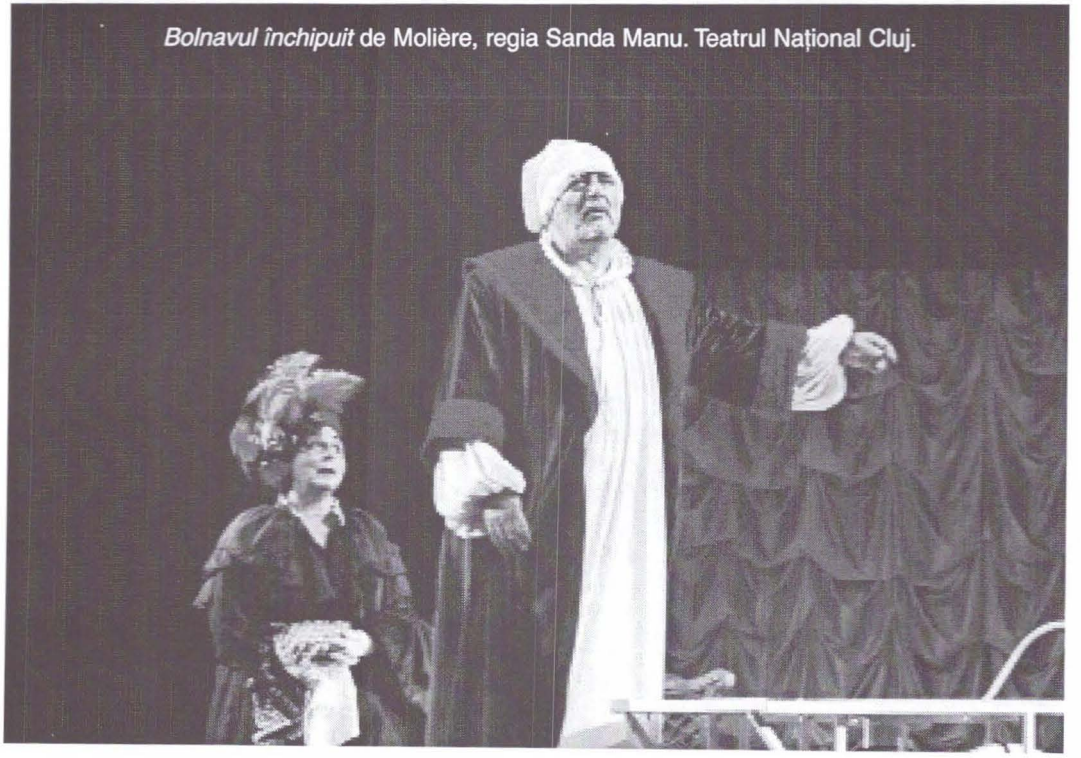
M.Ț.: *Credeți că ar fi necesară o lege a teatrelor?*

V.I.F.: Nicidecum. Marile democrații au legi puține. Esențiale, nu particulare.

Marinela ȚEPUȘ



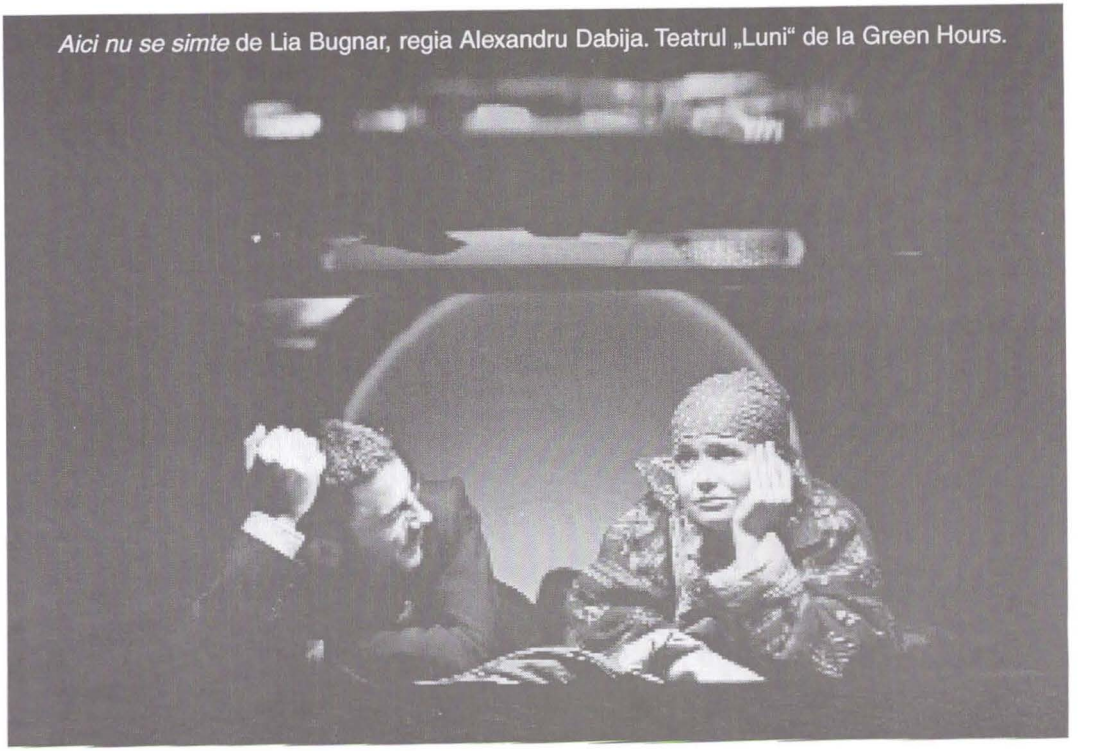
Hamlet de Shakespeare



Bolnavul închipuit de Molière, regia Sanda Manu. Teatrul Național Cluj.

Oblomov după Goncearov, regia Alexandru Tocilescu. Teatrul „Lucia Strurdza Bulandra".

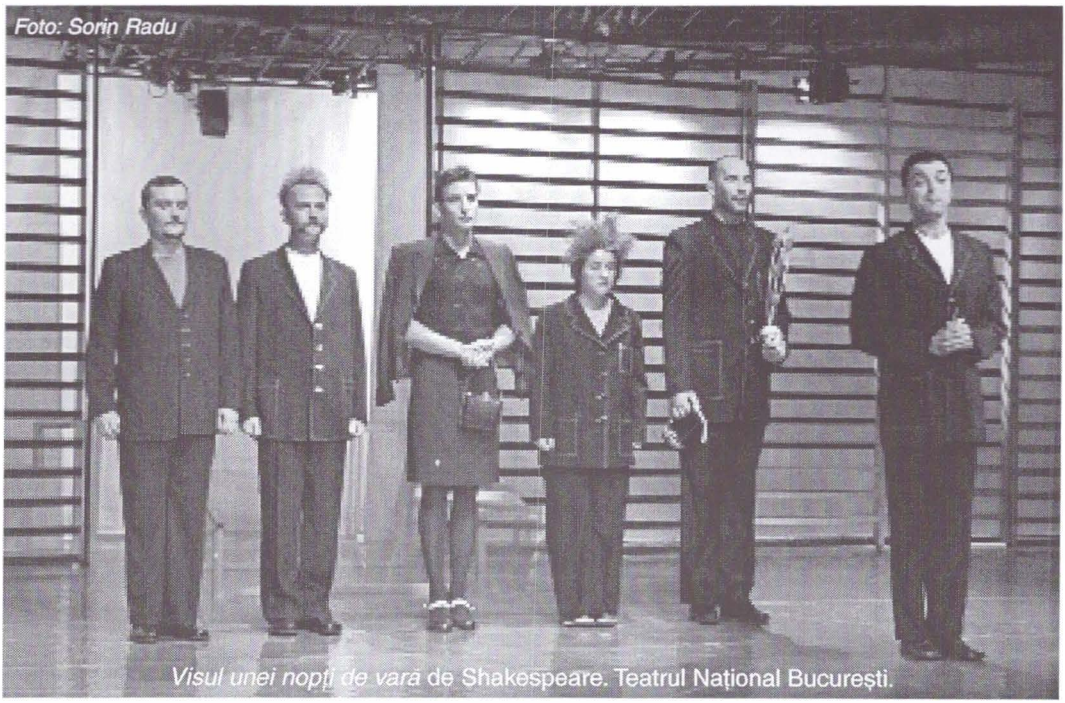
Play de Beckett, regia Tompa Gabor. Teatrul Maghiar de Stat Cluj.



Aici nu se simte de Lia Bugnar, regia Alexandru Dabija. Teatrul „Luni" de la Green Hours.

Felix ALEXA:

„În ziua de azi, teatrul nu se poate face decât cu fanatism"



Visul unei nopți de vară de Shakespeare. Teatrul Național București.

Andreea Dumitru: *Ai debutat în '91, după* „Trilogia antică" *a lui Andrei Șerban, în anul premierei cu* „Visul unei nopți de vară" *al lui Liviu Ciulei. Evoluția, maturizarea ta ca regizor acoperă, practic, deceniul atât de interesant de după '89...*

Felix Alexa: Da, nu m-am gândit la asta.

A.D.: *Te consideri ieșit, într-un fel, din „mantaua" lui Șerban sau a lui Ciulei?*

F.A.: Ambele spectacole au fost foarte importante atunci, și pentru mine, și pentru teatrul românesc, dar nu mă simt venit de sub – să zicem – mantaua nimănui. Nimeni nu-ți poate da ceva care nu există latent în tine, iar dacă sunt lucruri de calitate, ele pot fi dezvoltate numai în măsura în care germenele inițial există. Mi-am găsit, cumva, propriul drum, bineînțeles, influențat de oamenii importanți, și cel mai important a fost, în perioada aceea, Peter Brook. Dar nu cred deloc în influențele dorite, programate, ci în cele care se produc inconștient, la un nivel mult mai ambiguu, subliminal.

A.D.: „Pe cheiul de Vest" *de Bernard-Marie Koltès, cu care ai debutat, a fost considerat spectacolul generației tale. Ce crezi că ar mai fi valabil, astăzi, din acea montare?*

F.A.: A fost și rămâne un spectacol foarte important pentru mine, dar și izbucnirea unei generații în teatrul românesc. Debutam eu ca regizor, Dragoș

Buhagiar și Irina Solomon ca scenografi, o sumedenie de tineri interpreți: Florin Piersic Jr., Irina Movilă, Cristi Iacob, Cătălina Mustață, Marius Stănescu, Ozana Oancea, actori importanți în momentul de față. Toți acești oameni erau adunați laolaltă într-un spectacol care, și ca text, și ca modalitate de a-l aborda, era extrem de șocant și puternic la acea vreme. Cred că foarte multe din cele simțite de mine, ca regizor, și explorate în *Pe cheiul de Vest*, sunt valabile și acum, unele mult mai nuanțat, mai rafinat, dar temele, zonele de cercetare umană sunt aceleași. Nu-l consider un spectacol de început, de tinerețe, ci unul care-a pus bazele a ceea ce am fost și-am încercat să devin mai târziu. A fost și un risc pentru că, fiind atât de puternic, următoarele spectacole au fost, într-un fel, mai greu de făcut. Și textele erau în altă zonă, dar, în același timp, nu mai regăseam spiritul acela de generație care a funcționat ca un bolid, ca o minge de foc în *Pe cheiul de Vest*. Pentru un regizor tânăr e, totuși, foarte riscant să lucreze numai cu generația lui. Ajunge să se simtă bine, comod, cu oameni care-i sunt totdeauna aproape, care-i sunt prieteni, cu care are un limbaj comun și, deodată, când lucrează în alt teatru, se simte fără rădăcini. Deși mi s-a reproșat că, o lungă perioadă de timp, am lucrat cu actori consacrați și nu cu generația mea, eu cred că am făcut bine, pentru că am căpătat o experiență extrem de importantă. Actorii de prestigiu, cu talentul lor, cu cariera lor în spate, dar și cu mofturile și fițele lor, te obligă să le faci față, să le reziști, să le impui, așa încât acum, când am început să lucrez din nou cu actori tineri, simt că pot să le aduc o informație, un bagaj de senzații umane, multe dintre ele dăruite de actorii cu experiență. A fost un parcurs ales intuitiv, dar el a funcționat foarte bine.

A.D.: *În* „Cheiul de Vest“*, energia spectacolului venea cumva și din energia societății, a lucrurilor care se întâmplau atunci?*

F.A.: Absolut, nu numai în lucrul cu actorii, am simțit asta cu mine însumi. Chiar alegerea textului... era al unui autor pe atunci complet necunoscut chiar pentru oamenii de teatru din România. Văzusem *Dans la solitude des champs de coton*, în regia lui Patrice Chéreau, la București, în cadrul Festivalului „Le printemps de la liberté“, și m-a impresionat extraordinar și textul, și spectacolul în sine, care era de o simplitate și de o forță extraordinare... L-am rugat pe George Banu să îmi trimită și alte texte ale lui Koltès, care, până a murit, la 41 de ani, n-a scris decât câteva piese, aproape toate – capodopere ale dramaturgiei contemporane. Am ales *Pe cheiul de Vest* tocmai pentru că mi s-a părut că el conținea energia, revolta, starea de confuzie și de depresie, dar în același timp, dorința de a trece peste această stare, pe care noi o trăiam cu toții în acei ani. Și mi s-a părut, iarăși,

Pe cheiul de vest de Koltès.

important ca o echipă de oameni tineri să înceapă un nou drum. Eu m-am trezit cu Revoluția pe cap, ca să zic așa, în anul III de facultate – făceam regie la seral și, deodată, m-am trezit că sunt la zi, și la propriu și la figurat. Repetam, cred, un examen Shakespeare în timp ce minerii ardeau mașini în Piața Universității... Era o atmosferă extraordinar de palpitantă. Și cum dramaturgia românească, nici atunci – și nici acum – nu și-a găsit filonul ăsta atât de puternic și dramatic, am ales textul unui autor care avea și forța, și violența, dar în același timp, un lucru la care eu am ținut întotdeauna enorm în teatru, un anumit tip de poezie care să dea lucrurilor viscerale finețe și o altă dimensiune, fără de care teatrul nu prea are rost.

A.D.: *După convulsia de atunci, s-a instalat deruta... Ai simțit-o și tu în drumul tău regizoral, nefiind întotdeauna, cred, un „răsfățat al criticii"?*

F.A.: Eu am avut noroc. Andrei Șerban și Lucian Pintilie au venit la „Casandra" și mi-au văzut spectacolul. Pentru mine, care prin anul trei de facultate, adică prin '89, mă gândeam cum o să mă duc, poate, la Turda sau mai știu eu unde o să fiu repartizat, ca să fac spectacole, în cel mai bun caz, de dramaturgie românească antebelică, erau lucruri șocante. Andrei Șerban m-a chemat imediat la Teatrul Național pentru spectacolul de diplomă, iar după aceea am fost invitat de Peter Brook să lucrez cu el. Perioada de după *Cheiul de Vest* a fost foarte importantă, cu evenimente care se succedau într-un ritm și la o intensitate foarte mare. La Paris, am trăit cu imensă emoție simplul faptul de a intra prima dată în teatrul lui Brook, Bouffes du Nord, un spațiu extraordinar, dar și într-o altă lume teatrală, la cel mai înalt nivel, pe care mi-o imaginasem numai. Reîntoarcerea mi-a produs, însă, un șoc emoțional, și a urmat o perioadă în care, ca sensibilitate, m-am adaptat mai greu la ceea ce se întâmpla aici. Or, un artist nu poate să creeze decât ținând cont și de ce se petrece în jurul său.

A.D.: *Ce crezi că rezistă încă din „învățămintele" acumulate în timpul acelui stagiu cu Brook?*

F.A.: Țin minte că, atunci când am plecat, el mi-a spus: a fost o experiență importantă pentru tine, dar abia în timp vei vedea dacă te va marca sau nu. Și avea perfectă dreptate. N-a fost numai o experiență teatrală, eram un regizor foarte la început de drum, aveam numai 23 de ani, deci eram și uman, dar și ca artist, încă în formare, și orice șoc de genul ăsta, care e și teatral, și uman, și emoțional, n-are cum să-și arate roadele imediat. În paranteză fie spus, prin martie sau aprilie, anul acesta, am fost la Paris și m-am întâlnit cu Brook, am luat masa cu el acolo, la cafeneaua teatrului – „A, nu te-ai schimbat deloc, am auzit că îți merge bine în România și am crezut că o să văd, așa, un domn mai gras și mai serios", mi-a zis el, glumind – și a fost foarte ciudată senzația că parcă aș fi plecat de acolo doar în urmă cu o săptămână. Mi-a dat ultima lui carte, *Oublier le temps,* apărută la Seuil, care a făcut mare mare vâlvă la Paris și care vorbește despre viața lui în teatru și nu numai, cu o dedicație extraordinară: „La Bouffes, uităm timpul, și tu, prin tot ce faci, ne aparții". Am fost extrem de emoționat să văd că, după atâția ani, ceva din mine mai făcea parte încă din familia aceea – pentru că e o familie destul de restrânsă și privilegiată –, a fost o senzație extraordinară de regăsire și ea avea cu atât mai multă valoare cu cât se întâmpla după mai mult de zece ani de când plecasem de acolo. Revenind... cred că prin experiența aceasta, s-au șlefuit – e termenul cel mai potrivit – niște lucruri care existau deja în mine, și anume atenția pentru lucrul cu actorul, care deja, în *Cheiul de Vest*, era evidentă. În orice caz, ea s-a rafinat și s-a conștientizat mai mult în timp. Al doilea lucru important pe care, într-un fel, i-l datorez lui Brook, e spiritul de echipă pe care am încercat întotdeauna să-l creez, și atmosfera unei repetiții. Cred enorm că felul cum merg repetițiile se vede foarte mult în spectacol. Asta nu înseamnă că atmosfera trebuie

să fie idilică – vai, ce bine ne este! –, nu cred deloc în autoelogierile astea care se practică, din păcate, mult în teatrul românesc, dar cred în atmosfera în care lucrurile sunt tensionate, în care lucrurile se spun pe față, în care există o implicare afectivă foarte mare. Brook este un geniu, un strateg absolut și un mare diplomat în a constitui o echipă, de altfel sunt celebre distribuțiile lui în care există oameni din toată lumea pe care reușește să-i aducă la un numitor comun, folosindu-se de fiecare background, de fiecare experiență umană pe care un negru sau un japonez sau un indian pot să o aducă. Acum, după ani, pe lângă faptul că sună foarte bine, oriunde în lumea asta, să spui că ai lucrat cu Peter Brook, chiar cred că fost o experiență foarte importantă pentru mine, nu numai teatrală, ci și umană, un moment de cotitură după care mi-am revenit destul de greu, dar m-am și maturizat foarte mult.

A.D.: *E o amintire care funcționează oarecum ca o cenzură personală, nu-ți dă voie să abandonezi, să lași garda jos atunci când ți-e greu.*

F.A.: Ai dreptate, e vorba de temperatura la care încerc eu să funcționez. Nu vreau să fac compromisuri cu mine însumi, în primul rând, dacă simt că ceva are importanță, îl fac până la capăt, așa cum simt, indiferent de câte opreliști mi se pun în față. Cred că una dintre calitățile unui regizor, pe lângă inteligență, talent și lucruri ce țin de subtilitatea meseriei, e tenacitatea, faptul de a avea puterea și curajul de a merge înainte și de a încerca să obții calitatea dorită în ciuda tuturor piedicilor. Din păcate, la noi există multă delăsare, indisciplină, neprofesionalism și lipsă de orice grijă pentru detalii. Eu am devenit, însă, cu atât mai fanatic în privința detaliilor și a lucrurilor de precizie și a tot ceea ce înseamnă grijă față de un spectacol. După ce am terminat stagiul la Bouffes du Nord, Brook a început alt spectacol, și m-a rugat, m-a și plătit în plus pentru asta, să mai stau o lună de zile ca să am grijă de spectacolul la care lucraserăm împreună, *Impresiile lui Pelléas.* Bineînțeles că aproape m-am țăcănit, pentru că acolo se juca zi de zi, și a trebuit să văd cam 60 de spectacole, de visam și noaptea muzica lui Debussy. Însă, dacă până și la Paris, cu o echipă de actori atât de disciplinați cum erau cei de acolo, el simțea nevoia ca cineva să aibă grijă permanentă de spectacol, mi-am dat seama că, în România, lucrul ăsta este absolut necesar. Am trăit momente de groază cu spectacolele mele pe care aproape că nu le-am mai recunoscut după o vreme. Așa că acum încerc – toată lumea se miră, dar mie mi se pare normal – să mă duc, dacă pot, la fiecare reprezentație. Așa cum poate să se descompună și să se degradeze, un spectacol poate să și crească, și chiar mie mi s-a întâmplat ca, reluând un spectacol după o pauză, să mai schimb, la repetiții, o groază de lucruri, poate nuanțe, dar oricum importante Cred că în ziua de azi, când toată lumea e interesată de multe alte lucruri, de viața zilnică banală, teatrul nu se poate face decât cu fanatism. Din fericire pentru mine, ca să nu mă simt chiar singur și cam anormal, mai descopăr oameni fanatici și obsedați de detalii și de lucrurile bine șlefuite, și printre actori, și chiar printre tehnicieni.

A.D.: *Cum se face că* „Visul unei nopți de vară"*, pe care tocmai l-ai montat la Teatrul Național din București, e primul tău Shakespeare? Și de ce tocmai* „Visul..."*?*

F.A.: E o piesă care îmbină niște zone umane care m-au interesat foarte mult în ultima vreme, un anumit tip de comedie pe muchie de cuțit, la granița dintre disperare și ironia cea mai puternică, a vieții care-și bate joc de ceea ce se întâmplă cu oamenii. În același timp, fantezia regizorală trebuie să se îmbine în *Visul...* cu o anumită zonă malefică. Departe de a fi numai o piesă despre dragoste, este o piesă despre cruzime, și anume cruzimea vieții, sau a zeilor, sau a destinului, cum vrei să-i spui, care se joacă cu oamenii, și cruzimea relațiilor

dintre oameni, văzuți ca muritori de rând. La repetiții le spuneam lui Marius Manole și lui Marius Bodochi (*Puck* și, respectiv, *Oberon* – n.n.) că trebuie să aibă o voluptate nemaipomenită că se pot juca cu senzațiile, cu sentimentele, cu viețile oamenilor, ca pe-o tablă de șah și, până la urmă, toată această joacă e făcută în dorința de a rezolva lucrurile sau de a le amplifica dezordinea la extrem. În piesă funcționează foarte mult și sentimentul de răzbunare: Oberon se răzbună pe Titania, așa cum și viața se răzbună pe cuplurile de îndrăgostiți, pentru ca, până la urmă, să echilibreze toată situația. Cel mai important e faptul că din toate aceste experiențe și oamenii și zeii ies îmbogățiți.

A.D.: *Felul în care ți-ai alcătuit distribuția vine în sprijinul teoriei tale. Sunt mulți actori cu predispoziție spre genul dramatic...*

F.A.: E foarte important să existe mii de fațete și de nuanțe. Întotdeauna am crezut că, în teatru, ambiguitatea la care ajungi prin construcție detaliată este o calitate. Am încercat, cel puțin în ultimele mele spectacole, să lucrez cu multă minuție, ca un ceasornicar care face un mecanism, pentru a crea ambiguitatea scenică. În *Visul...* există multă ambiguitate a sexelor, a relațiilor, a trăirilor... confuzia finală e jucată și trăită, așa mi-am imaginat, ca un fel de experiență tămăduitoare, fundamentală, prin care dacă ești în stare să treci, viața capătă alt sens.

A.D.: *Totuși,* „Visul..." *nu poate lipsi publicul de porții bune de comedie...*

F.A.: Eu am tratat destul de diferit, față de cum am văzut în alte spectacole, scena finală cu meșteșugarii. Le-am cerut actorilor să joace cu mijloace foarte reduse, riguros, tocmai pentru că ea predispune la un joc excesiv și șarjă. Mă surprind folosind tot mai mult cuvântul „intensitate" atunci când vorbesc cu actorii. Cred foarte mult într-un joc reținut, sobru, aproape sec, dar cu intensitate foarte mare, ceea ce, în teatru, nu înseamnă încrâncenare sau aruncare pe culmile retorismului, ci o mobilizare interioară. Într-un fel, în candoarea și în emoția lor, meșteșugarii sunt mult mai aproape de adevăr decât acea curte sofisticată, care nu face decât să comenteze ironic niște oameni ce își deschid sufletul în fața lor. Îmi place când publicul râde așa, oarecum pierindu-i zâmbetul într-o mică grimasă, mi se pare reacția cea mai de calitate la un anumit tip de comedie.

A.D.: *Dacă* „Visul..." *nu reprezintă o alegere întâmplătoare în cariera unui regizor, cât de importantă e traducerea folosită?*

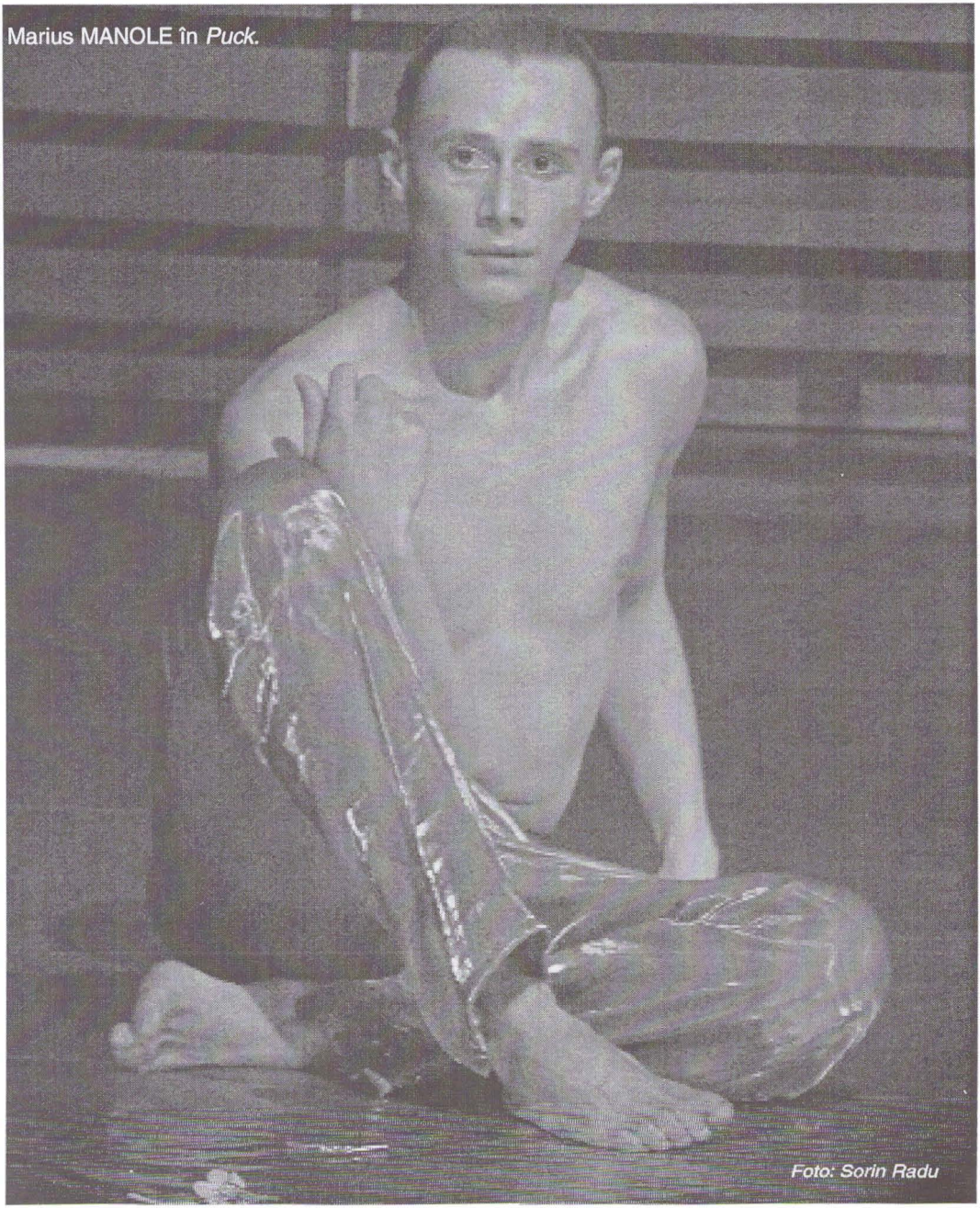
F.A.: În România, e o mare problemă cu traducerile din Shakespeare. Unele sunt deja foarte vechi și mi se par datate. Pentru *Visul...* exista această versiune făcută special în '90, pentru spectacolul lui Liviu Ciulei, care este, evident, mult mai modernă și mult mai aproape de spiritul piesei și mult mai vie, chiar ca limbaj. Am tăiat mult doar la zâne și elfi, pentru că nu m-au interesat absolut deloc și ca să se poată juca într-un ritm foarte susținut. Cred că am făcut bine, pe scena de la Amfiteatru prea multă figurație de multe ori strică spectacolul. Este, însă, o traducere în versuri și nu poți interveni prea mult, fără să strici întreaga structură.

A.D.: *Aș mai fi vrut să te întreb de ce ai făcut acest viraj spre clasici după* „Cheiul de Vest", *dar am aflat că montezi* "Chip de foc" *de Marius von Mayenburg.*

F.A.: Sunt imprevizibil. Abia atunci când lumea s-a hotărât să mă cantoneze într-un anumit spațiu dramaturgic sau de altă natură, apar în altă parte. Nu e un lucru pe care-l fac programatic, sunt un om care, inconștient, am încredere în senzațiile și în instinctele mele. După Shakespeare, am simțit nevoia să montez un text contemporan foarte puternic cum e *Chip de foc*, după aceea poate mă voi reîntoarce la el, pentru *Hamlet*. Mi-aduc aminte de un sfat pe care mi l-a dat Brook la Paris: fă teatru din absolut toate genurile, mi-a spus, de la comedie bulevardieră la musical sau dramă, orice. Am făcut aproape din toate și fiecare experiență nu

poate decât să mă îmbogățească. De altfel, tocmai am montat la Timișoara *Crima din strada Lourcine* de Labiche. Nimic nu poate deveni derizoriu decât dacă-l tratezi derizoriu. Chiar un spectacol pe un text de Shakespeare, jucat și regizat prost, poate fi mai rău decât un autor de bulevard.

Andreea DUMITRU

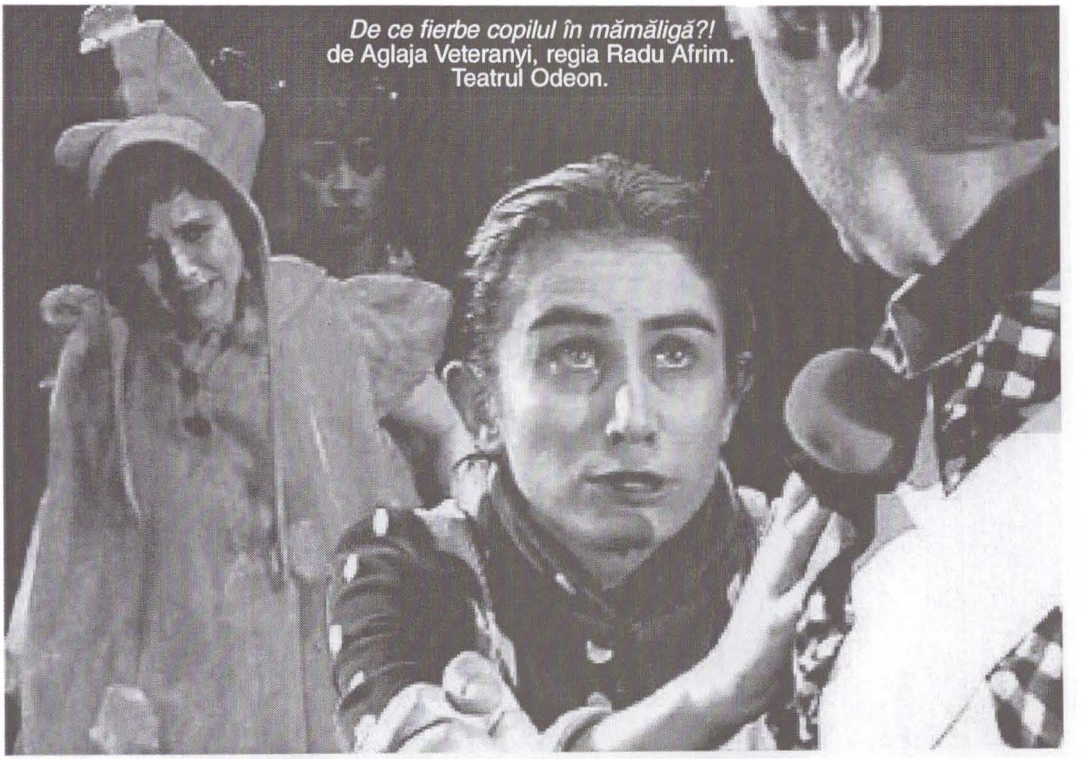


Marius MANOLE în *Puck*.

Foto: Sorin Radu

Ultima oră de Mihail Sebastian, regia Anca Ovanez. Teatrul Național București.

Gândacii după Witkiewicz, regia Tompa Gabor. Teatrul „Radu Stanca" Sibiu.



De ce fierbe copilul în mămăligă?! de Aglaja Veteranyi, regia Radu Afrim. Teatrul Odeon.

Țara lui Abuliu, după Dumitru Solomon, regia Horațiu Mălăele. Teatrul de Comedie.

Mircea ANDREESCU:

„În teatru, e bine să poți fi propriul judecător"

MIRCEA ANDREESCU s-a născut pe 30.12.1939 la Suceava. A absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale" din București, la clasa profesorilor A. Pop Martian și Octavian Cotescu, în 1964, ca șef de promoție. Din 1964 este actor la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov. În perioada 1.12.1990 –31.12.1992 a fost actor la Teatrul Odeon din București. A colaborat cu Teatrul Levant condus de Valeria Seciu. În aceeași perioadă, a efectuat turnee în străinătate, la Veneția, Florența și Glasgow. A colaborat la Televiziunea Română la emisiuni de divertisment și spectacole de teatru.

Roluri importante în teatru: 1966 – *Magis* din ***Oul*** de Félicien Marceau, regia Mihai Raicu; 1968 – *Rică Venturiano,* ***O noapte furtunoasă*** de I.L. Caragiale, r. Sică Alexandrescu; 1974 – *Agamiță Dandanache,* ***O scrisoare pierdută*** de I.L. Caragiale, r. Mircea Marin; 1978 – *Eduard al II-lea* din ***Eduard al II-lea*** de C. Marlowe, r. Mircea Marin; 1980 – *Inventatorul* din ***Soldatul necunoscut și soția lui*** de P. Ustinoff, r. E. Mercus; 1982 – ***Troilus și Cresida*** de William Shakespeare, r. Mircea Marin; 1983 – *McCann* din ***Serata neprevăzută*** de H. Pinter, r. M. Marin; 1986 – *Noe* din ***Arca bunei speranțe*** de I.D. Sârbu, r. Forin Fătulescu; 1987 – ***Martorii I, II, II, IV, V, VI*** din ***7 Martori*** de P. Karvas, r. E. Mercus; 1988 – *Guss* din ***Locuința Zoikăi*** de M. Bulgakov, r. E. Mercus; 1991 – *Doctorul Balanzzoni* din ***Mincinosul*** de C. Goldoni, r. Vlad Mugur la Teatrul Odeon București; *Socrate* din ***Ultima noapte a lui Socrate*** de Șt. Tanev, r. Ștefan Iordănescu, Teatrul Levant București; 1994 – *Ford* din ***Nevestele vesele din Windsor*** de W. Shakespeare, r. Beatrice Bleont; 1995 – *Ghenadi Panfilovici* din ***Insula purpurie*** de Mihail Bulgakov, r. Louise Dănceanu; *Mick* din ***Frații*** de S. Barry, r. Alexandru Dabija; 1996 – *Tartuffe* din ***Tartuffe*** de Molière, r. Mircea Cornișteanu; 1997 – *Janko* din ***Târâmul celălalt*** de Dușan Kovacevici, r. Horea Popescu; 1988 – *Leonida* din ***Conu' Leonida față cu reacțiunea*** de I.L. Caragiale, r. Claudiu Goga; 1999 – *Tocilă bufonul* din ***Cum vă place*** de W. Shakespeare, r. Al. Colpacci; *George* din ***Cui i-e frică de Virginia Woolf?*** de E. Albee, r. M. Cornișteanu; 2000 – *Anatol* din ***Portret de criminal*** de S. Mrożek, r. C. Goga; 2002 – *Willy Loman* din ***Moartea unui comis voiajor*** de Arthur Miller, r. Dominic Dembinski; *Montecchi* din ***Blestemul lui Mercutio*** de Gr. Gorin, r. C. Goga; *Janko* din ***Târâmul celălalt*** de Dușan Kovacevici, r. Horea Popescu la Teatrul Național „I.L. Caragiale" București; 2003 – *Salleri* din ***Amadeus*** de Peter Shaller, r. Kincses Elemer; *Nae Ipingescu* din ***O noapte furtunoasă*** de I.L. Caragiale, r. M. Cornișteanu.

Filmografie selectivă: **Pas în doi** – r. Dan Pița; **Vulcanul stins** – r. George Cornea; **A 11-a poruncă** – r. Mircea Daneliuc.

Premii, distincții: 1970 – Premiul Revistei TEATRUL, Premii de interpretare la Festivalul Dramaturgiei Contemporane de la Brașov (1980, 1995, 1997, 2001), la Festivalul de Comedie de la Galați (1988); Ordinul „Meritul Cultural" cl. a V-a.

Costin Manoliu: Cum a fost copilăria lui Mircea Andreescu?

Mircea Andreescu: A fost o copilărie foarte fericită... M-a însoțit războiul de-a lungul țării. Ne-am refugiat din nordul Moldovei, de la Suceava, unde m-am născut, la Gurahonț și apoi la Oradea, unde am și rămas. Nu știu exact dacă mi s-au întipărit mie pe retină întâlmplările prin care am trecut sau imaginile s-au format cu ajutorul celor povestite ulterior de cei din jurul meu, mai în vârstă decât mine.

C.M.: Ați făcut școala la Oradea?

M.A.: La Oradea și acolo am început și teatrul, fără să visez vreodată că voi deveni actor. În 1955, s-a înființat Secția română a Teatrului de Stat din Oradea. Au trecut pe-acolo câteva persoane care au devenit apoi foarte importante pentru teatrul românesc. De exemplu, regizorul **Radu Penciulescu.** Am fost figurant în primul lui spectacol. Eram elev de liceu. A montat la Oradea și **Valeriu Moisescu.** Eram entuziasmat de ceea ce vedeam, dar acasă eram atât de săraci, încât nu mă gândeam că voi face teatru. **Dan Alexandrescu** a inițiat la Oradea niște cursuri de pregătire în arta actorului. Făcea un lucru minunat. Pregătea tineri pentru teatru, pe gratis. De-acolo a plecat și **Corneliu Dumitraș,** care mi-a fost și coleg de clasă la liceu. Dumnezeu să-l odihnească. Am fost și eu la acele cursuri și m-am lăsat prins în joc. În 1956, când am terminat liceul, fără să-mi dau examenul de maturitate, bacalaureatul, am dat prima oară examen la actorie, la București. N-am intrat. Pe vremea aceea era o concurență infernală, mai mult de zece candidați pe un loc. În anul următor, pentru că n-aveam bacalaureatul, n-am mai fost primit, așa că am mai făcut un an de liceu, ca să nu fiu luat în armată. În fine, la a treia încercare am reușit. Erau hotărâtoare probele practice. Mi-aduc aminte că am trezit interes prezentându-mă cu o povestioară intitulată ***Sâmburele lui Basarabescu.*** A fost bine, pentru că foarte puțini se prezentau cu proză. În 1960, când am intrat la actorie, profesorii claselor de actorie au fost **Costache Antoniu** și **Ion Cojar, Beate Fredanov, Jules Cazaban.** Profesorii mei au fost **A. Pop Marțian** și **Octavian Cotescu.**

C.M.: Cine v-a influențat mai mult în timpul facultății?

M.A.: Octavian Cotescu a avut un rol foarte important. El debuta în pedagogia de teatru și a fost apropiat de noi. Colegii mei de clasă erau **Valeria Seciu, Mariana Mihuț, Rodica Mandache, Ovidiu Iuliu Moldovan, Boris Petroff.** În aceeași promoție mai erau **Virgil Ogășanu, Dan Săndulescu, Ilinca Tomoroveanu, Ion Caramitru, Costel Constantin...**

Pop Marțian era un profesor mai rigid, foarte cazon. Nu te întreba niciodată cum ți-ai petrecut vacanța, ce mai fac ai tăi, cum te simți... Nu l-am prea iubit. Se lucra destul de greu cu el. Ne dădea prea des tonuri. După ce am terminat facultatea, mi-am dat seama că Pop Marțian deținea o știință a pedagogiei de teatru. Mi-amintesc că în anul II jucam deja scene din nuvele, schițe, piese de teatru. Eu eram *Petru Arjoca* din ***Cetatea de foc*** de Mihail Davidoglu. O piesă proletcultistă, cumplită. Jucam un rol pe care la Teatrul Național din București îl juca **George Calboreanu.** Eu aveam pe-atunci 54 de kilograme, eram un țâr și mă tot întrebam de ce mă chinuie cu personajul acela care cerea o anumită masivitate. Mai târziu, mi-am dat seama că la kilogramele mele, la felul meu de a fi, jucatul din vârful buzelor, care se poartă mult astăzi, stilul acesta intimist, în care doar tu auzi ce rostești, a fost contracarat prin astfel de personaje, care m-au învățat să capăt adâncime, greutate. Octavian Cotescu și alții ne-au spus că Pop Marțian ținea foarte mult la studenții lui și cred că așa era. Se muncea pe rupte. La baza educației actorului era metoda Stanislavski. Cei care au știut ce să aleagă au avut numai de câștigat. Cineva m-a întrebat ce părere am despre metoda

Stanislavski. I-am răspuns că e ca o farmacie. Unii se duc și cumpără tot ce găsesc acolo, alții iau ce le trebuie.

C.M.: În perioada studenției ați avut modele, actori preferați, care vă plăceau în mod special?

M.A.: A fost perioada de mare strălucire a lui **Octavian Cotescu.** Erau în plină afirmare **Gheorghe Dinică** și **Marin Moraru.** N-o să uit niciodată spectacolul lor de la Teatrul **„Bulandra": *Nepotul lui Rameau*** după Diderot, în regia lui David Esrig. Îmi plăceau foarte mulți actori, dar dacă ar fi să spun cine îmi plăcea foarte tare ar trebui să rostesc nume care astăzi poate nu mai spun nimic nimănui. De pildă, **Aurel Munteanu** de la Teatrul Național, un actor aparte. N-a fost nici artist al poporului, nici artist emerit, dar a fost un artist mare. Sau **Mihai Pălădescu** de la Teatrul de Comedie. Sau **Vasile Nițulescu,** pe care cred că nu l-a uitat lumea. Erau actori speciali, actori care se vedeau fără să facă sau să aibă ceva spectaculos, cum are **Marinuș Moraru.** E greu să nu te uiți la el. În ***Troilus și Cresida,*** de exemplu, Mihai Pălădescu era discret, minuțios, exact, dar ținea foarte bine piept celorlalți. Juca alături de Dinică, Albulescu, Moraru și îl vedeai.

C.M.: În ce împrejurări ați ajuns la Teatrul Dramatic din Brașov?

M.A.: La Brașov am ajuns fără să vreau și după un scandal care a avut loc la repartiție. Mi s-a refuzat un post în București, singurul post din București. Eu am fost șeful promoției care a absolvit în 1964. Cu media pe care o aveam, puteam să-mi aleg orice post, în orice oraș. Mi s-a refuzat postul de asistent universitar la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică. Împreună cu Octavian Cotescu, am fost la Liviu Ciulei, care era directorul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" din București și în 30 de secunde mi s-a oferit un post la teatru, jumătate de normă, cu condiția să fiu admis ca asistent la institut, post care mi s-a refuzat de către un tovarăș din minister. Am fost obligat să aleg și am optat pentru Brașov, dar nu chiar la întâmplare. Văzusem un spectacol regizat de **Dinu Cernescu** la teatrul brașovean, cu piesa ***Vizita bătrânei doamne*** de Friederich Durrenmatt. Un spectacol foarte bun. În timpul studenției, văzusem un spectacol montat de **Ion Simionescu** după Vasile Alecsandri, într-o lectură interesantă, modernă. Credeam că merg la un teatru bun, de aceea am ales Brașovul.

C.M.: Ce e important pentru un actor aflat la început de drum?

M.A.: Să joace și, dacă se poate, îndrumat de un regizor care să știe meserie, cu parteneri buni. Eu am găsit la Brașov o trupă destul de amestecată. Plecase **Stela Popescu,** tocmai pleca **Ion Siminie.** I-au urmat **Cornel Coman** și alții. Dar au rămas actori foarte buni, cum a fost **Andrei Armancu,** pe care nici critica nu a reușit să-l impună sau **Geta Grapă.** S-au prăpădit amândoi. Cam lipseau regizorii și iată de ce a fost important ce am învățat în institut și ce deprinderi am dobândit, pentru că de foarte multe ori trebuia să ne descurcăm singuri. La început, am jucat roluri mai mici, dar după un an am prins un rol principal în spectacolul cu piesa ***Oul*** de Félicien Marceau. S-a născut greu. Pregătirea a durat aproape un an, dar a fost o izbândă. A avut mare succes. La Cluj am jucat patru reprezentații în două zile. M-am pomenit la cabină cu marele actor Kovacs György, un boier al teatrului maghiar. Un om în etate, cu prestanță. Foarte cald și amabil, s-a prezentat ca un școlar care vine să ceară un autograf. Am crezut că își râde de mine. Nu. Era foarte serios. Când a aflat că am terminat facultatea doar cu un an în urmă, mi-a zis că îmi va fi foarte greu, pentru că ștacheta era atât de sus ridicată, încât termenul de comparație mă va urmări foarte multă vreme și așa a fost. Timp de 10–15 ani mi s-a spus: „Acum ai fost la nivelul din ***Oul*** sau „Ai fost bine, dar nu ca în ***Oul".*** După 1989, vizavi de teatrul din Brașov, în stația de autobus, m-a oprit o

doamnă și m-a întrebat de ce nu reluăm spectacolul cu ***Oul.*** De la premiera lui trecuseră mai bine de 25 de ani!

C.M.: Aspectul fizic e determinant pentru succesul unui actor?

M.A.: E important. Cel mai important e însă farmecul personal, care ține și de aspectul fizic. Asta nu înseamnă că trebuie să arăți neapărat ca **Alain Delon** sau **Grigore Vasiliu-Birlic.** E esențial să fii bine căptușit pe dinăuntru, eventual și cu inteligență. Evident că un actor de 1,50 m nu va fi pivot în teatrul unde e angajat.

C.M.: Care e defectul cel mai nociv pentru un actor?

M.A.: Automulțumirea. E important să te menții tot timpul proaspăt, să ai mereu chef de joacă. Altfel. apare comoditatea, mijloacele încep să se repete. Asta nu înseamnă neapărat că de la rol la rol trebuie să vorbești altfel, să te machiezi altfel. E vorba de a te mobiliza interior, de a-ți pune în mișcare resursele emoționale și de gândire, astfel încât să existi convingător pe scenă. Altfel, actorul intră pe o bandă rulantă, iar nereușitele sunt explicate prin neînțelegerile cu colegii, cu regizorul, cu cronicarii.

C.M.: De-a lungul anilor, ați jucat zeci de roluri principale. Pe care le considerați reprezentative pentru Mircea Andreescu?

M.A.: *Magis* din *Oul* de F. Marceau, pentru că a fost un început cu dreptul. Sunt multe roluri care mi-au rămas la inimă, dar unul important pentru formarea mea ca actor a fost ***Eduard al II-lea*** din piesa lui C. Marlowe. Un rol în care eu nu m-aș fi văzut jucând. Eram considerat un actor de comedie. O naivitate. Astăzi nu mai sunt valabile astfel de catalogări. Îndrăzneala a avut-o **Mircea Marin.** M-am trezit în fața unor probleme noi, unde trebuia să folosesc mjloace diferite față de cele folosite anterior. Un actor bun trebuie să joace toate genurile. Mai ales într-un teatru cu un colectiv mai mic și cu ambiții mari, cum e cel din Brașov. De-a lungul anilor, am avut și alte întâlniri importante. Cu **Alexandru Dabija,** cu **Alexandru Tocilescu.** Cu **Vlad Mugur,** în spectacolul cu ***Mincinosul*** de Carlo Goldoni la Teatrul Odeon din București. La un moment dat, Vlad Mugur a fost invitat la Brașov. Mă tot suna, ca să mă întrebe cum e trupa de la Brașov, care sunt condițiile, cum e vremea. Cunoscându-l foarte bine, nu cred că Brașovul era pregătit să-l găzduiască și nu e vorba de valoarea trupei. La Brașov e frig patru-cinci luni pe an și lui Vlad Mugur nu-i plăcea deloc frigul. Dincolo de artistul Vlad Mugur, el era în viața de toate zilele un personaj absolut fabulos. Era un om de care trebuia să ai grijă ca de un copil, pentru că făcea tot felul de pozne. Cred însă că această grijă pe care o inspira era și un truc. Cred că își amintesc toți cei care au jucat în ***Mincinosul.*** Făcea în așa fel încât ne aduna pe toți în jurul lui, precum puii pe lângă cloșcă. Aveam grijă de el, ne amuzam. Dincolo de o năuceală aparentă, știa exact ce vrea. Avea o tehnică formidabilă de a conduce actorul. Cu un început de frază, pe care poate n-o termina... Dacă te gândeai și îi găseai tu continuarea, ajungeai întotdeauna la cheia scenei, a situației, a personajului. Îmi amintesc că spunea: „Am nevoie de un gong. Un gong ca de-nceput de lume! Începem să jucăm Goldoni!". Pentru Vlad Mugur, începutul unui spectacol și o piesă erau o lume, un univers. Toți eram prinși în jocul lui, inclusiv Horațiu Mălăele. Eram toți cu gura căscată, pentru că Meșterul ne fascina. Am lucrat cu mare plăcere. În plus, eu cred că teatrul trebuie să fie un lăcaș de cultură. În pauzele pe care le aveam la repetiții, puteam juca șeptic sau table, ori puteam vorbi despre fotbal, dar la lucrul cu Vlad Mugur, când aveam un răgaz, de foarte multe ori se făcea concurs de spus versuri. Așa am auzit o poezie foarte frumoasă scrisă de către actorul Vasile Nițulescu, rostită de Horațiu Mălăele.

C.M.: Un actor știe când i-a ieșit bine un rol? Există o voce care îi șoptește că rolul i-a ieșit sau trebuie să aștepte confirmarea din partea celorlalți?

M.A.: Un actor care nu are o antenă care să-i semnaleze dacă e pe drumul bun, e infirm. Actorul trebuie să fie dotat cu capacitatea de a se analiza foarte exact, de a-și stabili etapele pe care le are de parcurs în rol și a ști la final dacă a izbutit sau nu. Sunt momente minunate cele în care încep să-ți iasă lucrurile. Cauți, aduni și la un moment dat se declanșează ceva care ține de miracol. Nu poate fi explicat ce se întâmplă în clipa în care îți spui: „Asta e!" Și toată lumea din jur își dă seama de lucrul acesta.

C.M.: Apreciați mai mult succesul de public sau cel de critică, de presă?

M.A.: Am întâlnit și critici de teatru care prin câteva vorbe m-au ajutat să-mi conturez niște lucruri pe care le intuiam. Din păcate, critica vine abia după ce lucrul la un spectacol e terminat. Aici, la Brașov, jucăm tot felul de piese, genuri foarte diferite: Caragiale, Shakespeare, Moliere, Mroek, Beckett, Arthur Miller, piese bulevardiere și așa mai depate. Desigur, la o comedie bulevardieră, dacă publieul râde, e un semn bun. Uneori însă publicul poate fi foarte rece la lucruri care sunt izbutite. De aceea e bine să poți fi propriul judecător. Criticii de teatru sunt și ei oameni și pot să greșească.

C.M.: Mulți dintre colegii dumneavoastră de promoție joacă în București și au fost invitați mai des la televiziune, pentru a face filme. A juca teatru la Brașov a fost un privilegiu sau o frustrare pentru Mircea Andreescu?

M.A.: Nu am nici un complex față de cei din București, atâta timp cât la Brașov s-a făcut și se face teatru bun. Am făcut film și într-o vreme și televiziune. Am fost actor la București la începututl anilor '90 și am vrut să rămân. Am jucat în primul film făcut după 1989, *A 11-a poruncă,* regizat de Mircea Daneliuc și mizam că voi face și altele. Așa erau promisiunile celor din cinematografie în 1990. Ceea ce s-a întâmplat cu industria filmului românesc în următorii ani e cunoscut. Fără o casă în București, cu doi dintre copii studenți, cu soția bolnavă, n-am putut rezista și m-am întors la Brașov. Într-un loc unde cred că am construit ceva. Important e să faci lucruri bune.

C.M.: După 1989, în aproape toate orașele mari au apărut facultăți de teatru în cadrul universităților. Nu v-a tentat ca împreună cu alți colegi să propuneți înființarea unei astfel de facultăți la Brașov?

M.A.: E nevoie de mulți bani pentru o bază materială solidă și profesori pentru multe materii de specialitate. Cred că pedagogia de teatru e un lucru foarte serios. Dacă un inginer prost se mai descurcă, în teatru e ca în medicină. E păcat să nenorocești un tânăr, doar pentru a câștiga niște bani sau pentru a-ți satisface orgoliul. La finele stagiunii precedente, am avut un concurs pentru actori, aici, la Teatrul „Sică Alexandrescu". S-au prezentat peste 40 de candidați. Am stat de la zece dimineața la zece seara în teatru ca să-i ascultăm pe fiecare. N-am putut alege o fată. N-am văzut un băiat talentat. Au fost foarte slabi. Nu știu să se prezinte la un concurs. E greu de înțeles ce au făcut patru ani de zile în timpul facultății. E păcat de banii cheltuiți de părinți. Nepermis de mulți tineri nepregătiți sau fără vocație.

C.M.: Ce nu v-a plăcut în **lumea teatrului în cei peste 40 de ani petrecuți în ea?**

M.A.: Până în 1990 se amestecau în treburile teatrului fel de fel de indivizi care n-aveau legătură cu această artă. La Brașov a fost timp de doi ani un personaj celebru în acea perioadă, tovarășul Dulea. Imixtiunea lui în viața teatrului era făcută cu argumente. Era suficient de citit și, tocmai din această cauză, foarte

periculos. Mi-aduc aminte cum un tovarăș a cerut la o vizionare să fie schimbat numele unui personaj. Îl chema *Porumb*. Să nu se creadă că se face aluzie la situația agriculturii. Cam acesta era nivelul. În anii '80, umilitor mi s-a părut frigul din teatru, de-acasă, din hoteluri. Peste tot – frig. Și n-aveai ce mânca. Nu întâmplător au ieșit muncitorii brașoveni în stradă în noiembrie 1987. Aici a fost foamete. Nu e o figură de stil dacă vă spun că împreună cu soția mea, timp de vreo zece ani, ne-am hrănit cu ce nu mâncau copiii.

C.M.: Profesia de actor permite o viață de familie normală?

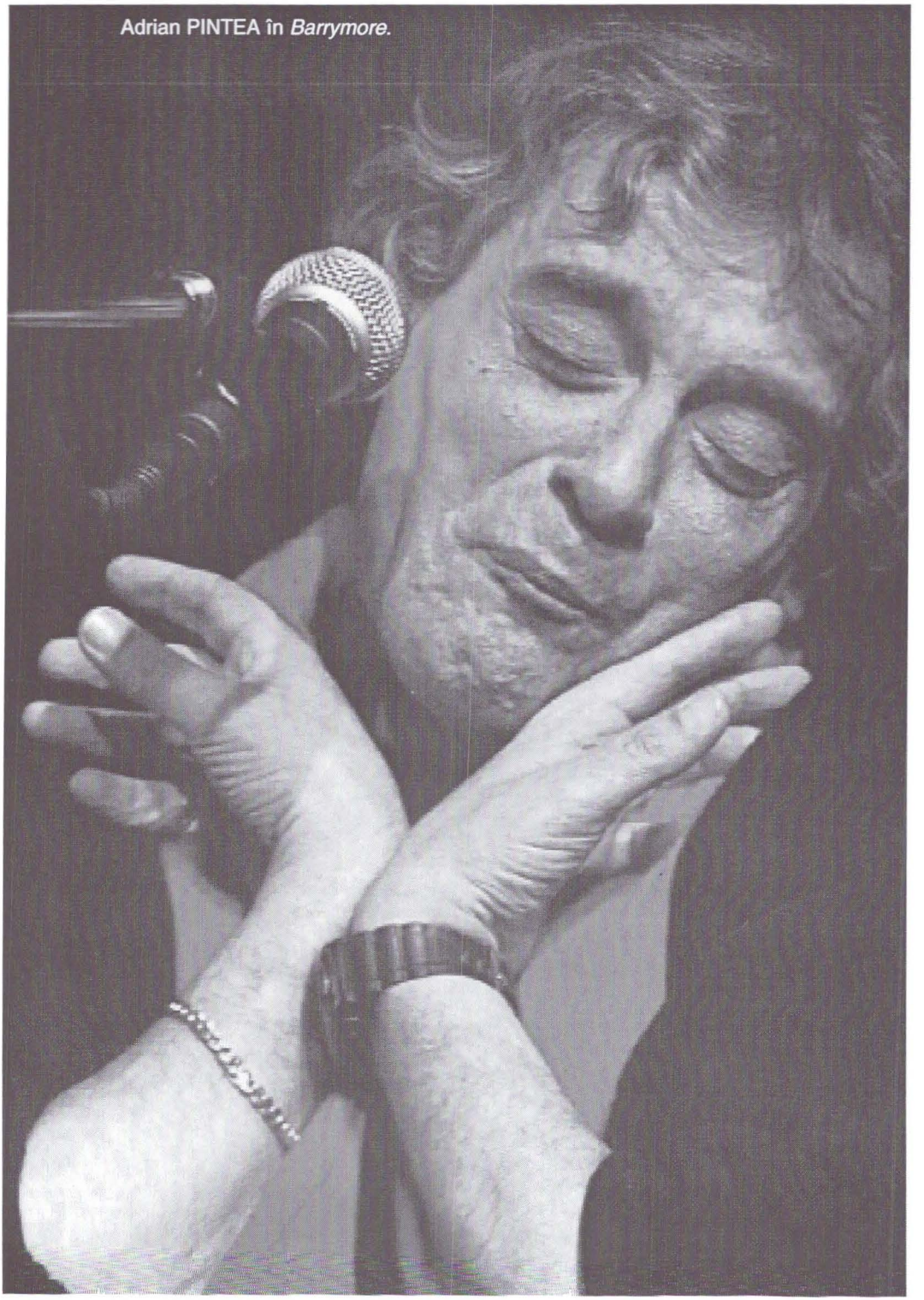
M.A.: Eu am avut o viață de familie destul de grea. Am fost foarte solicitat în teatru și am venit de multe ori foarte obosit acasă. Am crescut trei băieți, dintre care doi gemeni. A fost un efort și un exercițiu de omenesc. Să lași deoparte nervii și problemele de la teatru și să vii acasă cât mai bine dispus. Nu întotdeauna mi-a reușit acest lucru. Acasă am parte de niște băieți faini și am avut o soție cu foarte multă înțelegere. Din păcate, soția mea nu mai trăiește.

C.M.: În afară de teatru, ce vă mai pasionează?

M.A.: Mă pasionează lectura. Din păcate, nu-mi permit să-mi cumpăr toate cărțile pe care mi le doresc. Am reușit totuși să am toate cărțile lui Paulo Coelho sau cele ale lui Mircea Cărtărescu. Dar mai sunt și alte cărți de citit, așa că împrumut de la prieteni și dau cu împrumut de la mine. Mi-ar fi plăcut să grădinăresc, dar n-am bani ca să-mi cumpăr o căsuță la țară. Mi-ar fi plăcut să călătoresc. Toată viața am mers dintr-o parte în alta în autocare. Să nu văd un autocar. Mi-ar fi plăcut să văd lumea dintr-o mașină civilizată, fără ca la capătul drumului să mă aștepte un spectacol.

Costin MANOLIU

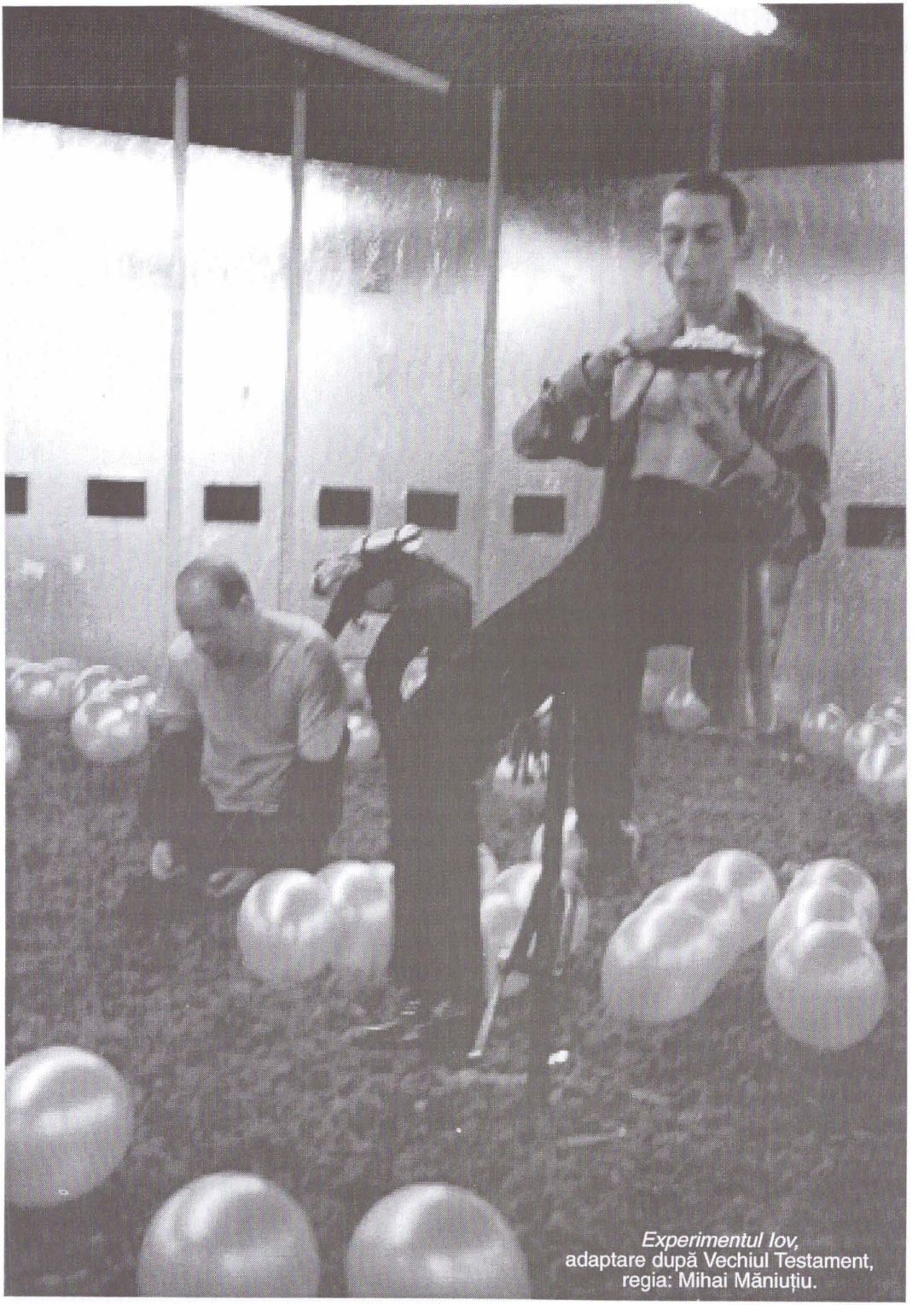
În *Blestemul lui Mercutio* de Gr. Gorin, regia Claudiu Goga, cu Bianca ZUROVSCHI.



Adrian PINTEA în *Barrymore.*

Șefele de Werner Schwab, regia Sorin Militaru,
cu: Coca BLOOS, Dorina LAZĂR și Emilia DOBRIN.

Pietonul și furia după Eugen Ionescu, regia: Alexandru Hausvater.



Experimentul Iov,
adaptare după Vechiul Testament,
regia: Mihai Măniuțiu.

Radu AFRIM:

„Lucrurile care nu sunt înțelese s-ar putea să răspundă la întrebări care nu au fost puse"

Oana BORȘ: *La ce lucrezi acum?*

Radu AFRIM: Montez un text contemporan genial, spun eu, tradus de Scoradeț, care se cheamă *Nevrozele sexuale ale părinților* de Lucas Berhus.

O.B.: *Ce te interesează când alegi un text?*

R.A.: Mă interesează în ce măsură textul mă servește estetic pentru faza de căutare în care sunt în acel moment. În al doilea rând, vreau să văd în ce oraș și în ce teatru montez acel text, pentru că foarte important este *targetul.* Sunt sigură că, dincolo de munți, nu merge același lucru care ar merge la ora actuală în majoritatea teatrelor din București. La Odeon este un anumit gen de public, s-ar putea ca la „Nottara" să fie alt gen de public și cu siguranță la Brăila este alt gen de public.

O.B.: *Care a fost faza de căutare la* Trei surori, *spectacol selecționat anul acesta în Festivalul Național de Teatru?*

R.A.: Am îmbinat teatrul de artă – e un termen prețios, dar ăsta e – cu teatrul popular. În Sfântu Gheorghe, unde am montat nu există universități, nu există facultăți, există doar liceeni, oameni care vin la teatru. În același timp, există foarte puțin public român, deci nu mă prea interesa să fie multe cuvinte. Dar m-a interesat să nu fac rabat de la o zonă estetică în care mă simt foarte bine și, în același timp, să păstrez spiritul lui Cehov, așa cum îl văd eu în acest moment.

O.B.: *Definește ce înseamnă zona estetică în care consideri că te situezi.*

R.A.: E dificil de vorbit. Ar trebui să fac un eseu. Vreau să reconstitui poate ceea ce căuta Strehler: teatrul popular de artă. Mă interesează foarte mult, deși nu o arăt, reacția spectatorilor. Întotdeauna, la premieră, mă plasez strategic în sală, ca să-i văd. Dar nu cred în dictatura publicului. Trebuie să fie o medie... Procentul mai mare tind să-l acord căutării, formei care mă interesează pe mine. Iar texul îmi dictează întotdeauna forma spectacolului... Dar nu pot să las textul în întregime, pentru că pe de-o parte, mă gîndesc la timpul acordat astăzi unui spectacol, și, în același timp, am în cap atâtea idei, atâta imaginație, atâtea obsesii încât, cred că mult mai important pentru artist este să se exprime pe el însuși. Să fie hiperpersonal dacă se poate, să aibă o viziune asupra oricăror teme pe care le abordează. Gândește-te la pictura lumii. Dacă toți creatorii ar trata prăbușirea lui Icar, de exemplu, după un standard. Cred că eu pot trata un text ca pe o temă mare, tema celor trei surori de exemplu, și, în același timp să fiu hiperpersonal, bineînțeles întorcîndu-mă tot timpul cu atenție la spiritul lu Cehov. Împreună cu actori am simțit că trebuia ceva schimbat. Multe dintre improvizațiile din *Trei surori* făcute efectiv cu echipa au rămas în spectacol. Deci, importantă este arta spectacolului. Textul poate fi citit acasă.

O.B.: *Ce te interesează mai mult, ca publicul să se emoționeze sau să perceapă ideea.*

R.A.: Mă interesează să emoționez. Mi se pare că esențial este să simți, să lucrezi simțuri de mult atrofiate. Să-l duci în călătorii pe care nu le-a făcut de mult sau nu le-a făcut deloc. Mi se pare mult mai importatnt decât să-i explici, să devii didactic, moralizator. E clar, însă, că nu există un singur tip de emoție. Niciodată nu știi care sunt germenii ei sau ce anume poate să o inducă. Nu cred în rețete standard. Nu aș vrea, pe de altă parte, să cădem în capcana melodramelor scenice de mare succes. Important este să o găsim noi, ca artiști, pe căi mai dificile, și după aceea să îi facem pe spectatori să refacă traseul pe care l-am parcurs și noi.

O.B.: *Unde s-a produs întâlnirea ta cu piesa Aglajei Veteranyi, al cărui text l-ai montat recent la Odeon?*

R.A.: În primul rând, în tema circului. Această temă m-a pasionat întotdeauna, de fapt tema vieții ca spectacol, exihibate, și apoi în personajul central al copilei, al spaimelor și al obsesiilor ei, al fobiilor ei. Ion Cazaban spunea bine că eu am avut nevoie de inocența acestei copile de circar pentru a ajunge la o simplificare a modalităților mele de expresie. În plus, lumea ei seamănă cu lumea lui Fellini, care este cineastul meu preferat, cu toate că despre *De ce fierbe copilul în mămăligă?!* s-a scris că este mai mult brechtian decât fellinian.

O.B.: *Iar cu Cehov?*

R.A.: Cu Cehov sper să mă mai întâlnesc. M-am întâlnit de fapt printr-o provocare, provocare de a construi o lume suprapusă lumii lui, o suprapunere a concepției mele despre masculinitate și feminitate cu viziunea lui. La ora actuală, nu cred că m-aș întâlni cu Shakespeare, dar mă întâlnesc foarte bine cu Cehov, cum mă întâlnesc cu Lorca. Am și declarat că, de fapt cu Lorca, m-am plimbat foarte mult seara. El îmi zicea că e bine ce fac și se amuza foarte mult de nebuniile din *Alge*. Ei, cu Cehov nu am ajuns să mă întâlnesc la o plimbare de seară dar, sper, să o fac în curând. Pentru că o să montez și *Livada de vișini.*

O.B.: *Tema* Livezii... *era și în* Trei surori...

R.A.: Era, desigur. Pentru că și la Cehov este.

O.B.: *Și în spectacolul* Trei surori, *sunt personaje pe care le-ai păstrat.*

R.A: Sunt doi actori la care țin foarte mult. Am pornit de la nevoia de a-i vedea în continuare. Elena Popa face două tipologii de bătrâne: în *Alge* este o aristrocată, iar *Anfisa* din *Trei surori* este o țărancă. Și David face două

caractere diferite de bătrâni. Asta arată că mă despart foarte greu de un spectacol, și mă urmărește și în următorul. Și de aceea duc personaje dintr-unul într-altul. Lucrul acesta pe de-o parte este bun, pe de alta, este nociv.

Vreau să continuu un stil pe care probabil îl impun și, în același timp, să aduc ceva nou, însă niciodată să mă duc cu totul și cu totul în altă direcție.

O.B.: *Evident, ești destul de tânăr, dar nu ți s-a întâmplat ca personajele din urmă să vină și să te înghesuie într-o fundătură din care nu mai poți ieși.*

R.A: Nu am ajuns niciodată așa, pentru că, după cum am spus, textul mă salvează sau ideea, dacă are o idee de bază în jurul căruia se improvizează. Deci gura de aer vine de la text, dar și de la faptul că nu lucrez în același spațiu, întâlnesc oameni noi și întotdeauna actorii te inspiră .

O.B.: *Ai lucrat mult cu colegii tăi de generație de la Cluj. Nu te tentează să creezi o trupă a ta cu care să mergi mai departe și să experimentezi.*

R.A.: Ca orice om care este relativ sigur pe el și independent, prefer să am o marjă de siguranță, adică cel puțin un actor cu care sunt obișnuit. Deja am început să duc cu mine actori, care nu sunt vedete, dar care pot să mă tragă înainte în momentul în care simt că am un blocaj. La Green Hours am adus trei... Când vreau să fiu, paradoxal, sută la sută Afrim, apelez la oameni cărora nu trebuie să le mai spun de ce și cum. Când vreau să experimentez ceva cu totul și cu totul nou mă bucur să am colaboratori noi, actori, coregrafi. Mi-ar plăcea să am un scenograf al meu, dar nu-l am încă.

O.B.: *De ce?*

R.A.: Pentru că foarte greu acceptă directorii de teatru să vii cu un om după tine. În producțiile tinerilor artiști se investește foarte puțin. Nu că mi-aș dori ca într-o producție de-a mea să se bage bani ca într-o producție a lui Frunză, ar fi aberant, dar mi-aș dori o mică parte pentru a-mi aduce colaboratorii de care am nevoie. La Sfântu Gheorghe scenograful este... Radu Afrim pentru că nu sunt bani, la Odeon a fost Alina Herescu (care lucrează foarte mult cu Odeonul) cu care m-am înțeles foarte bine și cu care aș putea spune că m-am întâlnit, la Ploiești este scenograful angajat al teatrului ș.a.m.d.

O.B.: *Ai montat și în străinătate?*

R.A.: Am avut multe experiențe, dar perisabile. În sensul că am lucrat la Paris la Jeune Théâtre National în colaborate cu Maison Antoine Vitez, textul lui Dumitru Solomon *Diogene câinele*. Dar proiectul s-a oprit la jumătate, pentru că Ministerul Culturii nu s-a mai implicat sub nici o formă. Așa că am fost nevoit să mint actorii profesioniști de acolo că voi continua acest spectacol fie în România, fie la Paris... Proiectul s-a finalizat cu o *mise en espace,* ceea ce este mai mult decât un spectacol-lectură, dar nu unul propriu-zis. Am mai lucrat la Viena o instalație după Saviana Stănescu, într-un teatru al turcilor de acolo, am lucrat la Lausanne, un spectacol pe texte românești contemporane, căruia i-am zis *EurOcean Café,* și chiar am luat un premiu la festivalul lor, un premiu de regie. Nu am făcut însă un mare spectacol în străinătate care să se joace mult timp.

O.B.: *A fost o experiență diferită?*

R.A.: Nu, a fost același tip de experiență.

O.B.: *Să ne întoarcem la ceea ce te interesează atunci când creezi un spectacol. Urmărești realizarea unui spațiu sonor aparte, prin ritm impus, printr-o anume frazare, astfel încât spectacolele tale par că respiră un timp unitar?*

R.A.: Ai sesizat bine. Îmi doresc acest lucru. Nu sunt întotdeauna sigur că voi reuși să se ajungă la acest sincronism, dar mă bazez pe acei doi, trei actori, care știu acest lucru, cu care am lucrat și care au învățat acest gen. În general, ceilalți se forțează să ajungă la performanța celorlalți. Țin foarte la sonoritatea unitară a

unui spectacol. Deși, repet, sunt pentru amestecul de stiluri, pentru un *free style*, pentru că un stil pur, am mai zis și altă dată, mi s-ar părea un rasism estetic și nu sunt rasist sub nici o formă. Nu știu însă dacă un actor ce a jucat 80 de ani stanislavskian ar putea să mă intereseze. Știu doar că țin la tinerii actori care vin cu un flux energetic nou, puternic, dar care sunt vitregiți în teatrele noastre.

Uite, la Green Hours, am un proiect, *Kinky zone*, un teatru serial. Ce veți vedea acum este primul episod. În ideea de a nu mă despărți de acești oameni – cu parte dintre ei am lucrat și la Sfântu Gheorghe – i-am zis teatru serial cu episoade. Și cred că ceea ce, peiorativ, este numit comercial poate fi și fresh și nou și neapărat de aruncat la gunoi. Dacă intri într-un supermarket totul este comercial dar găsești și marfă de calitate. Nu sunt împotriva lucrurilor comerciale.

O.B.: *Care simți că este diferența între scenă și spațiile, să le zicem, neconvenționale.*

R.A.: Nu o mai simt nicicum. Am început în subsol, ca toată lumea din zona mea. Am lucrat la suprafață pentru un timp, iar am coborât și iar mă duc la suprafață. Am nevoie de asta pentru că sunt lucruri distincte. Uite de ce fac asta la Green Hours pentru că s-a pierdut sensul teatrului cabaret. Poate că în București nici nu a existat. Dar, în orice caz, nu poți concura scena cu ceea ce ar trebui să se întâmple la Green Hours. Cei mai mulți tineri regizoi, talentați de altfel, vin cu propuneri extrem de serioase pentru acest spațiu, vin încrâncenați și vor să vorbească despre Sida, Holocaust. Iar acolo, clientela, chiar dacă este intelectuală, vine să se amuze, să vorbească la o cafea. Le-aș plăti acestor regizori un drum pe ruta Budapesta - Viena să vadă ce este teatrul cabaret.

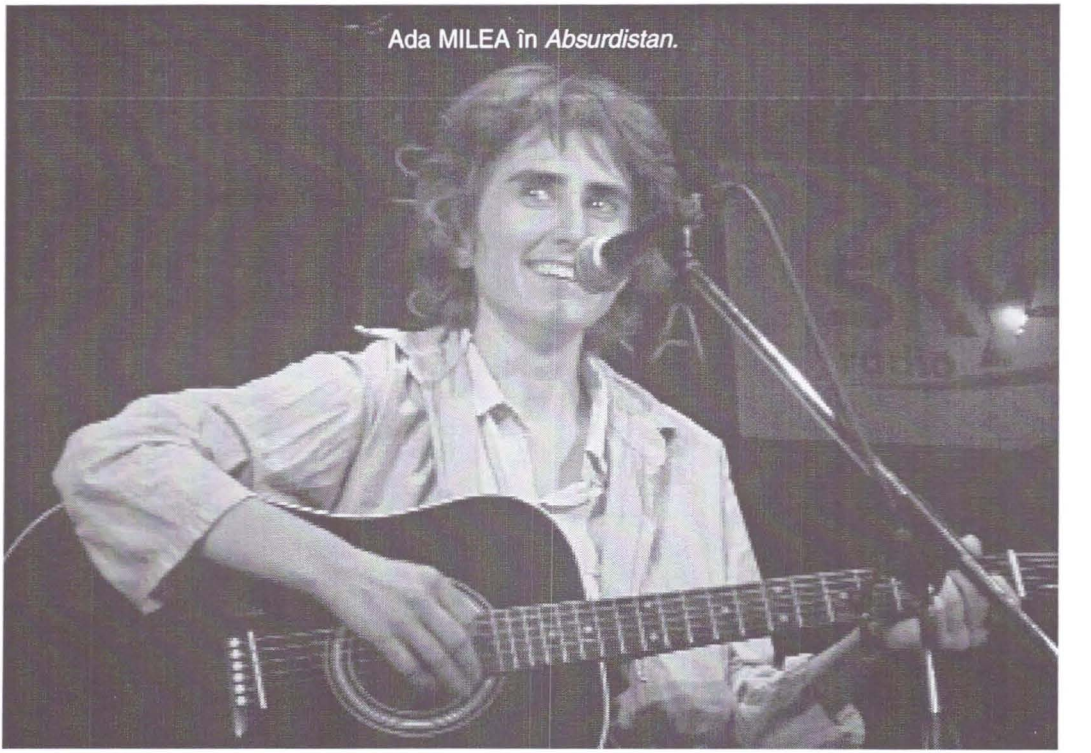
O.B.: *Ce te nemulțumește în acest moment?*

R.A.: Sunt zone care nu mă interesează. De exemplu, nu mă deranjează ca nu pot să lucrez la Teatrul Național din București pentru că oferta de acolo de acum nu mă interesează. Am zona mea de interes în care mă învârt. La ora actuală spun sincer nu sunt multe lucruri care mă nemulțumesc. Și asta pentru că poate, profesional mă aflu unde doresc. Mă nemulțumește poate sărăcia evidentă a artistului, și care consider că ar trebuie să fie nemulțumirea activă, și pfaptul că faptul că presa de teatru nu este activă, la zi. Nu există o mișcare percutantă în jurul artistului, pentru că eu simt că trebuie să fiu susținut teoretic sau distrus teoretic, la timp. Aș vrea să citesc un articol care mă distruge și să-mi facă plăcere să citesc acel articol pentru că este foarte bine scris. Acum doi ani cred că mă nemulțumeau mai multe.

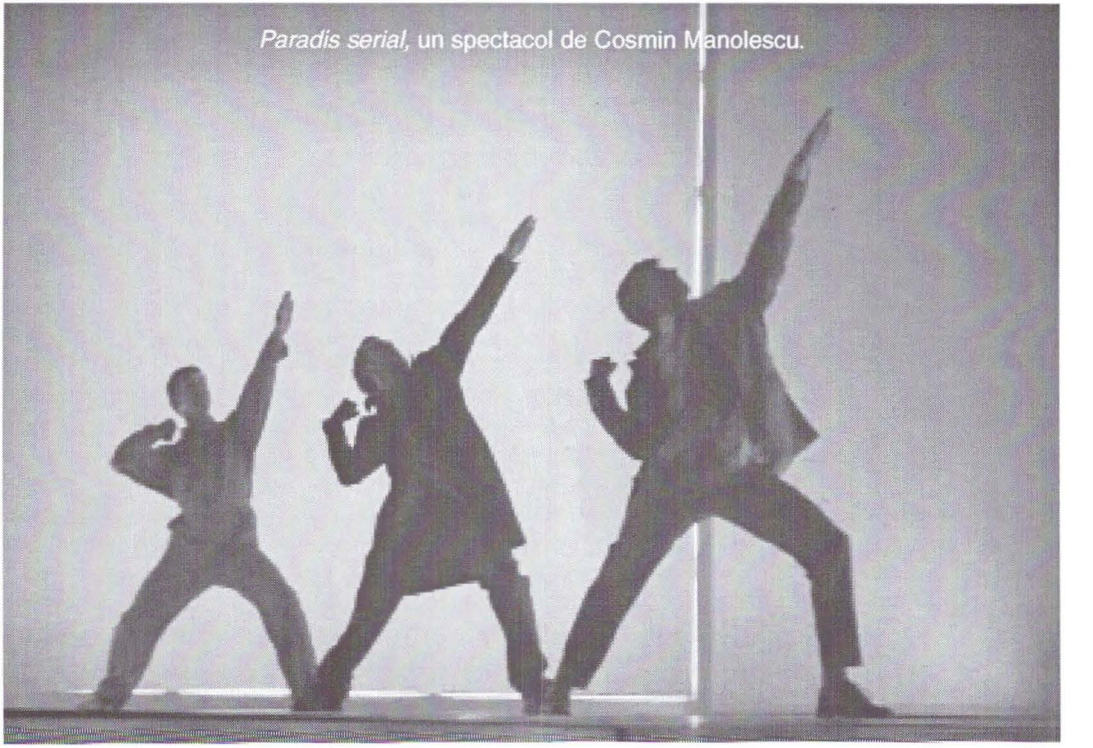
O.B.:*Ai fost printre cei mai atacați tineri. Cum ai rezistat?*

R.A.: Eram tânăr și aveam un alt fel de organism și o altă imunitate. Și acum aș avea-o poate... Au fost puțini, dar au fost câțiva care m-au susținut. Am vrut să renunț, recunosc. Eram la Sibiu când făcusem varianta asta de *Trei surori* în scoală, o variantă scurtă și un critic, care între timp a decedat , Victor Ernest Maşek, mi-a spus că este interzis să existe așa ceva. Mă plimbam pe străduțele acelea înguste noapte și mi-am zis de ce să mai fac așa ceva? Pentru că îmi fac mie rău. Dar un gând, de undeva, mi-a zis de ce să renuț. Și am mers mai departe. Aveam o clasă, colegi cu care lucram și care m-au susținut. Știam că nu sunt înțeles. Știam, că, vorba lui Oscar Wilde, lucruri care nu sunt înțelese s-ar putea să răspundă la întrebări care nu au fost puse încă... Am fost atacat fizic la Teatrul din Târgu Mureș, și am fost aruncat dincolo de munți. Pentru un spectactacol care ulterior l-am făcut la alt teatru și a fost nominalizat la UNITER. Pentru *Alge*... . Și așa am ajuns în București. Poate altfel nu aș fi ajuns. Eu personal am nevoie să trăiesc într-un loc unde circulă idei, în care circulă imaginile în jurul meu...Și mă simt bine în București, fiindcă pentru mine este impersonal. Nostalgiile sunt dulci, dar te trag înapoi. Sunt pașii pe care îi faci mental înapoi. Lumea prozaică, manelizată, de confluențe din jurul meu lasă loc spațiilor care îmi sunt în suflet.

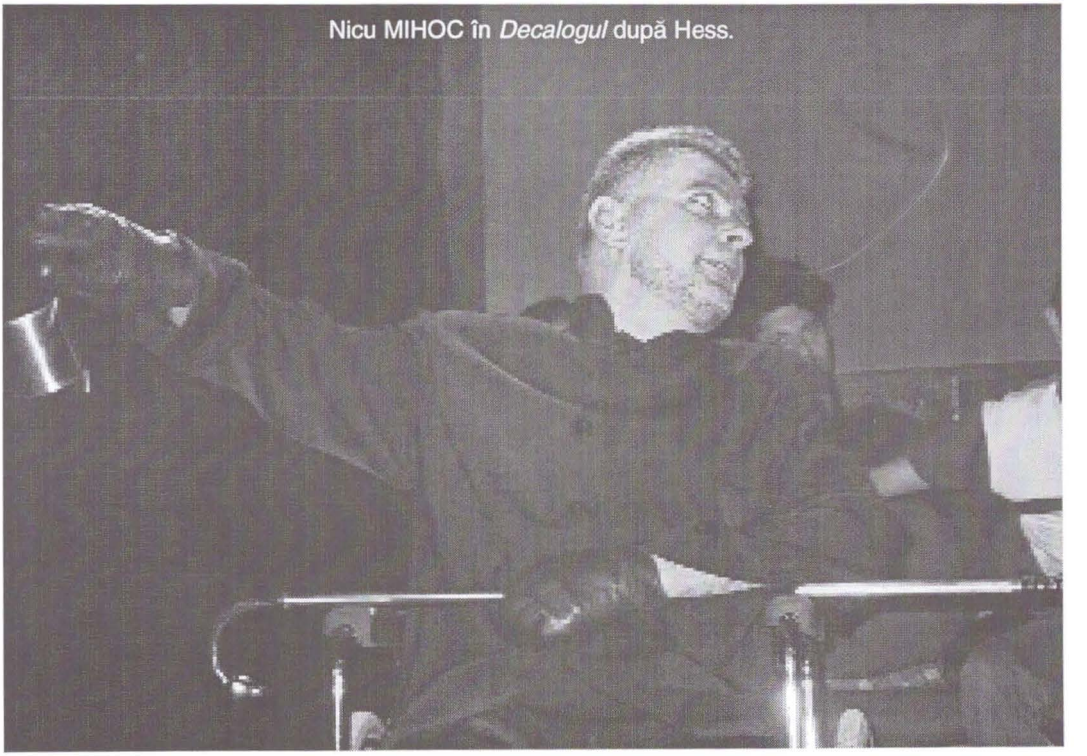
Oana BORȘ



Ada MILEA în *Absurdistan.*

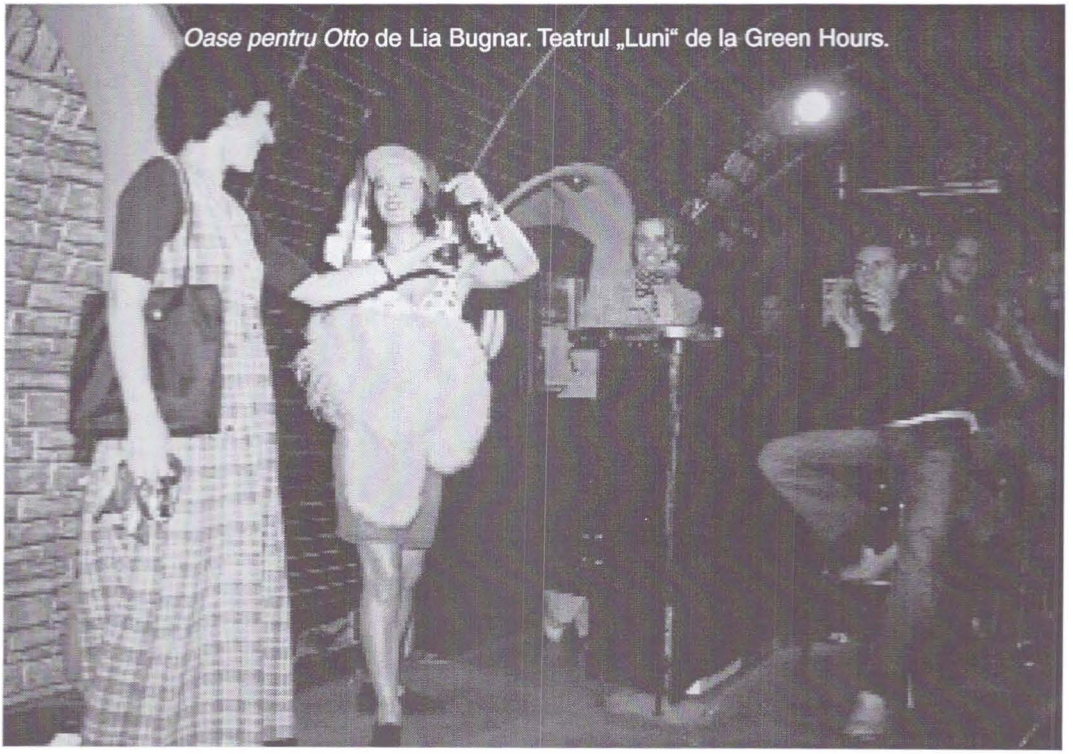


Paradis serial, un spectacol de Cosmin Manolescu.



Nicu MIHOC în *Decalogul* după Hess.

Norway today de Igor Bauersima, *regia: Andrea Vălean. Teatrul Odeon.*



Oase pentru Otto de Lia Bugnar. Teatrul „Luni" de la Green Hours.

Lecția de Eugen Ionescu, regia: Anca Maria Colțeanu.

PE URMELE LUI...

...Giorgio STREHLER

E actorul un artist?

Adevăratul om de teatru nu poate scăpa de limitele concrete ale meseriei sale. „jurnalul său personal", uman și estetic, e scris cu acțiuni teatrale, în teatru, pentru teatru, prin teatru, și arde, pagină după pagină, în spațiul delimitat al unei scene, reale sau imaginare. Restul e doar comentariu, adaos ori tentativă de pedagogie.

Autenticitatea sau lipsa de autenticitate a unei vieți de teatru, nașterea unei estetici teatrale nu există decât prin munca de zi cu zi, prin confruntarea cu scena. Aceste limite rămân de neclintit, chiar și atunci când afirmațiile par categorice sau când teoria pare a intra în conflict cu practica zilnică a meseriei.

În aventura teatrului contemporan, zbuciumul unei lupte care constă, mai ales, în a menține „forma" dramatică într-o societate ce se îndepărtează tot mai mult de ea, ne abate în aparență de la problemele unei veritabile dramaturgii, astfel încât, cu cât căutăm mai mult și în mod mai concret această dramaturgie, cu atât ea devine mai abstractă, mitică. Unele raționamente estetice duse la extrem par chiar că se află în contradicție cu condițiile activității cotidiene a omului de teatru. Situație absurdă a teatrului în sânul civilizației noastre, dar care nu e decât începutul unei decadențe în curs de desfășurare.

Actorului, teatrul i se înfățișează într-un mod extrem de concret: un ansamblu de raporturi cotidiene și de rezultate în afara cărora ori nu există nici o „idee" despre teatru, ori există dar e inutilă. Teatrul nu e un fapt *a priori*, ci un rezultat *a posteriori*, datorat împletirii unor elemente eterogene, într-un joc reciproc de echilibre, de subordonări și de stimulări.

Definiția pare aproape banală. Pentru actor, însă, în aceasta rezidă esența teatrului. Cu alte cuvinte, lucrul cel mai complex devine lucrul cel mai simplu. Într-o asemenea optică, actorul recunoaște unitatea fundamentală a teatrului, fără conflicte reale sau opoziții de substanță, teatrul ca fapt eminamente unitar, capabil să ajungă la un adevăr pe care multe estetici nu izbutesc să-l reconstituie. Unitate și dimensiune concretă a teatrului, ce fac ca actorul să fie convins că teatrul nu există dacă el nu joacă, dacă nu are un text și un public care să asculte textul jucat de el. Aș adăuga chiar: dincolo de recunoașterea acestor elemente constitutive, actorul simte că teatrul se lasă încă așteptat, altfel spus, teatrul nu se naște doar din prezența unitară a elementelor sale componente, ci dintr-un act „transfigurator" unic, dintr-un soi de incandescență ce izbucnește la un moment dat.

S-ar putea spune că e nevoie doar de o singură clipă pentru ca substanța teatrului să se descătușeze, ca și cum restul n-ar fi decât preludiul acestui tragic eveniment.

Chiar așa, legat cum e de vicisitudinile, deseori mărunte, ale teatrului vremii sale, actorul cunoaște bine această clipă, acest elan al oamenilor și al lucrurilor spre „unitate". Iar teatrul tocmai asta înseamnă pentru el. Și știe și că textul, în momentul lecturii, nu va putea decât să presupună, să imagineze posibilitatea respectivului moment, să-l indice.

Lectura unui text dramatic – cunoașterea lui literară – apare întotdeauna ca o mutilare sau ca o diminuare în ochii actorului, pentru care importantă e calitatea „teatrală"

a operei dramatice. De exemplu, actorul poate să spună despre o piesă: e frumoasă, dar nu e teatrală. Empirismul are și în această privință dreptate. Ar trebui, desigur, stabilite criteriile „teatralității", ar trebui aflate realele și falsele ei caracteristici, dar asta e o altă problemă. Fapt e că actorul – chiar și acela pentru care textul e o adevărată evanghelie, ca și cum ar fi vorba de ceva unic, etern, intangibil – îl reduce la o dimensiune teatrală. Îl reduce la dimensiunea „lui". Pe scurt, putem afirma că actorul consideră primejdioasă lectura textului dramatic de către „altcineva" decât el (el „poate" citi, deoarece „știe" cum să citească sau doar crede că știe). Actorului nu-i plac bibliotecile de teatru.

Ca să-și găsească adevărata dimensiune, textul dramatic recurge, așadar, la reprezentarea sa, adică la actori, rezumându-se la a fi doar un punct de plecare. Pentru actor, propria meserie este, într-adevăr, un element intermediar, un jalon pe calea spre unitatea teatrului, rezultantă a unor procese dialectice interne. Textul pare a fi un punct de plecare, publicul un punct de sosire.

Dacă toate acestea sunt adevărate, dacă acea „cunoaștere" reală a textului dramatic nu se poate realiza decât prin mijlocirea actorului, atunci înțelegem de ce responsabilitatea interpretării e atât de copleșitoare. A accepta unitatea teatrului atrage prin urmare unele consecințe legate de *responsabilitate*.

În teatru nu există decât un singur artist: autorul textului dramatic; o singură vocație: aceea a poetului; o singură realitate dramatică: textul. Restul – ansamblul spectacular, acest ansamblu de neînlocuit care face ca teatrul să existe și ca textul să nu rămână literatură – e o chestiune de „meserie" și nu de artă. Actorul se înscrie în această activitate ca protagonist fundamental. Există câteva „constante" teatrale care sunt transformate în aspectul și nu în substanța lor. E vorba de o anumită similitudine de probleme și de ipoteze ca și cum, de fiecare dată când teatrul „ar străluci" la orizontul unei civilizații, el s-ar înfățișa cu aceleași caracteristici inițiale. Iar dacă teatrul apare ca un fapt unitar în istoria omenirii, el e totodată un fapt unic, așa cum sunt anumite procese fizice, vitale, esențiale pentru om, care nu pot fi eliminate sau inversate, căci le-am distruge.

Una dintre trăsăturile cele mai simptomatice e faptul că actorul nu e un artist. Să ne oprim asupra a trei momente din istoria teatrului, acceptând că alegerea lor e arbitrară: teatrul grec, teatrul medieval și perioada numită, cu un termen generic, elisabetană. În toate aceste perioade, problema actorului-artist nici măcar nu e avută în vedere. Firește, actorul se bucură de un anume respect, incapabil să ascundă, totuși, un oarecare dispreț. Lumea îl socotește „pervertit". Dacă aprofundăm problema, atitudinea publicului, în anumite epoci fundamentale ale istoriei teatrului, ne apare cu claritate. Și cu toate acestea, tocmai în asemenea epoci teatrul își dobândește întreaga sa forță, îmbracă aspectul său de „catharsis absolut". Căci atunci se produce un profund demers spiritual, în decursul căruia sunt deșertate haznalele instinctului, sunt smulse și azvârlite în flăcările exultării colective cele mai josnice, cele mai bine tăinuite părți ale străfundurilor ființei omenești. Inspiratorul acestui demers e poetul, executantul e actorul. Lui îi revine rolul de a mânui aceste abjecții, el e cel ce se identifică cu operația în sine și cu conținutul ei. Nu poți avea afecțiune sau stimă pentru cineva care se ocupă cu astfel de treburi murdare. Nu simți decât teamă și un dezgust pe care îl transformi în dispreț. Dar e o teamă ancestrală, teama trezită în om de cel ce evocă spectrele, repulsia față de cel ce provoacă și reflectă tragediile intime care sunt zestrea dintotdeauna a omului. Admirația excesivă arătată actorului, idolatrizarea acestuia, sunt manifestări ce apar doar în perioadele de decadență teatrală, în

momentul precis când actorul nu mai „angajează" pe nimeni pentru că teatrul nu mai sperie, nu mai tulbură. Când emoționează, cel mult, ori când amuză.

Lăsând deoparte aceste considerații asupra „disprețului" față de actor, asupra trivialității profesiei sale (Jouvet spunea: „*Meseria de actor are întotdeauna ceva sordid*") – dispreț izvorât, cred eu, din faptul că i se recunoaște acestuia postura eroică de sacrificator – valoarea actorului, prețuirea care i se arată, succesul de care se bucură nu se situează în planul artei, ci în acela al meseriei. Grijile, dificultățile, cuceririle, talentul lui (dacă folosim acest termen) se învârtesc toate în jurul „practicării" meseriei sale, în jurul ritualului, tehnic sau nu, al acestei meserii, în jurul capacității de exteriorizare și de comunicare a unui text dramatic.

Există, desigur, o „artă" a actorului, dar numai în sensul pe care i-l dă actorul chinez, de pildă. Într-adevăr, semnificația dată de un actor de acest tip cuvântului „artă" e următoarea: sunt capabil, grație însușirilor mele naturale (temperament, fizic), însușirilor spirituale (aptitudine pentru fenomenul teatral, înclinație mentală spre teatru, „talent"), noțiunilor dobândite pe plan fizic și pe plan mental, să exprim *vocal* și *plastic* textul dramatic încredințat mie, prin gama imuabilă dar cvasiinfinită a ritualului reprezentativ pe care se întemeiază teatrul.

Nu se vorbește aici despre artă în sensul „romantic" al termenului, ci despre talent, despre aptitudinea de *a deveni* text în „mișcare" și în „sunete", despre înzestrări naturale (musculatură, agilitate, voce, caracteristici fizice, degete, articulații, ușurința de a se abandona, de a se lăsa în voia elementelor ritmice și sonore, simț plastic etc) necesare pentru „*a fi*" textul dramatic, nu pentru a-l „interpreta". Exemplul privește mai mult dramaturgia orientală decât cea occidentală, dar atitudinea mentală este, dintr-un anume punct de vedere, aceeași: cu siguranță, histrionul grec, artizanul medieval cu masca lui rudimentară, efebul elisabetan îmbrăcat în veșmintele Julietei nu se sinchiseau deloc de artă. Sarcina actorului, în acele perioade, era să provoace, prin prezența lui și la auzul cuvintelor pe care le rostea, apariția figurii imposibil de măsurat, de controlat și de jucat, a personajului-erou, adică a eternității. Rămânând mereu detașat de aceasta.

Atunci când intră în joc preocuparea pentru interpretare, actorul se abate de la funcția lui, devine ceva hibrid; teatrul explodează, textul devine discutabil, disponibil, multiplu, își pierde unitatea reprezentativă. Ne confruntăm acum cu dramele interpretării, ale subiectivității și obiectivității interpretării. Alături de poet vine să se așeze un „altcineva", care încearcă să înțeleagă și să exprime ceea ce poetul a vrut să spună, un mic (sau mare) poet (ca în cazul câtorva mari actori sau regizori din istoria recentă) care distruge textul, distruge integralitatea universală a personajului dramatic, pentru a ajunge la o viziune mai mult sau mai puțin fragmentară, deformată și fatalmente subiectivă.

Pentru a conserva integritatea textului, universalitatea și perenitatea personajului, n-ar trebui să-l interpretăm așa cum s-a făcut întotdeauna în marile epoci ale istoriei teatrale. N-ar trebui să încercăm să-l interpretăm, căci l-am reduce inevitabil la dimensiuni cotidiene, mai mult sau mai puțin extinse, burgheze, fundamentate psihologic, aceasta fiind caracteristica epocii noastre. Să-l interpreteze pe Oedip, pe Hamlet, înseamnă astăzi, pentru actor, să-și aducă personajul la dimensiunile unui „posibil" psihologic și burghez, logic și bine circumscris. Actorul va putea să vorbească potolit sau să răcnească, să pară excesiv și „detașat", legitim și adevărat, uman sau inuman, el va oscila oricum între o distorsiune romantică, tip secolul XIX (actorul care își asumă responsabilitatea textului, care devine, el singur, *orice* Hamlet sau *orice* Oedip), și o figură psihologică ce va încerca să „se justifice" și să emoționeze. Că o făptură dramatică precum Oedip poate emoționa sau poate fi încadrată într-o logică

burgheză nu se explică decât dacă ținem seama de faptul că ceea ce ne mișcă astăzi, în acest grandios text dramatic, nu mai sunt decât elementele superficial emoționale, exact acelea pe care încercăm să le punem în acord cu „modul" nostru de existență, în cazul de față „romantic": ardoarea, generozitatea, strigătul și oboseala interpretului ca fapt fizic.

Dar în momentul în care personajul pătrunde în forță, dă năvală peste noi, nu-l mai înțelegem. Nu ne mai privește. Și atunci actorul-artist se lansează în cele mai laborioase justificări logice, în contorsiuni retorice pentru a-l re-umaniza. Adică pentru a-l face adevărat.

Spuneam însă că textul dramatic (nu actorul, în acest sens) nu caută adevărul, sau, cel puțin, nu adevărul nostru „particular", adică obișnuința noastră cu sentimentele. În teatru, adevărul e specific marilor epoci de decadență, în momentul când unitatea teatrului se pierde și se fărâmă într-un proces de disoluție, așa cum se întâmplă în cazul mimului: un ins solitar, în spațiu, care, în babilonia limbilor, în imposibilitatea universală de a comunica, creează prin gest o dimensiune universală.

Marcello și Arlecchino

Mă gândesc din nou la complexitatea relației dintre Marcello Moretti și personajul Arlecchino. O relație de dragoste, fără îndoială, dar tocmai din pricina asta, ca în orice dragoste adevărată, o relație plină de contradicții, fundamental dureroasă, implicând nenumărate adeziuni și respingeri.

La prima vedere, s-ar spune că Moretti nu ținea la Arlecchino. Îl suporta, ca pe un fel de tiranie a personajului *Commediei dell'arte* asupra interpretului. Actorul Moretti vedea în Arlecchino un soi de „limitare" nemiloasă a posibilităților sale de a se exprima și altfel pe scenă, la alte dimensiuni. Acest personaj, această mască pe care și-o pusese într-o zi, devenise în cele din urmă al doilea mod al său de a exista în teatru. Într-o anumită măsură, pentru public și pentru oamenii de teatru, actorul și masca lui se identificau.

Pentru Marcello, faptul echivala aproape cu o condamnare. Îmi amintesc tristețea lui din unele seri, după un succes fantastic, spaimele lui pentru ce avea să fie a doua zi. „Ce-o să se întâmple când voi fi bătrân și nu voi mai putea să-l joc pe Arlecchino?", spunea el. Întrebarea trăda nu numai obișnuita teamă a actorului care îmbătrânește și trebuie să-și abandoneze „rolul". Era în ea decepția încercată de un actor adevărat în fața „tuturor" personajelor pe care nu putuse și nu va putea niciodată să le joace, căci triumfătorul *Arlecchino*/ Moretti n-a izbutit nicicând să uite, de dragul personajului său, restul teatrului. Și n-a reușit niciodată, din păcate, să rezume tot teatrul în prodigiosul său personaj. Alții ar fi acceptat situația ca definitivă, ca o relaxare și o certitudine. Actorul Moretti, însă, era nefericit în spatele întunecatei sale măști. S-ar fi putut ca aceasta să fie semnul oarecăror limite intelectuale, dar și al unor comori lăuntrice absolut excepționale. Și unele și altele dădeau măștii sale ceva primitiv și patetic, ceva ce îmbogățea cu noi și secrete rezonanțe istoria bătătorită a unui personaj. În legătură cu aceasta, m-am întrebat adesea – și o dată cu mine s-au întrebat mulți spectatori – care e dimensiunea actorului Moretti în afara rolului Arlecchino. Marcello era un actor dificil și foarte special, limitat de fizicul lui și de organul vocal, greoi, cu o dicție nu întotdeauna clară și, mai ales, nu întotdeauna în acord cu reprezentarea scenică a personajului. Era ceea ce noi numim un actor „de compoziție". O compoziție strict delimitată și de mică amploare. Dar, în aceste limite, el ajungea întotdeauna la performanțe superioare. Dădea unora dintre măruntele sale personaje, sordide sau joviale, patetice sau neliniștitoare, o culoare precisă, definitivă, fără ca actorul să se suprapună vreodată personajului. Marcello obținea aceste

rezultate, această densitate expresivă, jucându-și pur și simplu rolișorul cu claritate, cu dăruire de sine, cu acea concentrare pe care actorul în general și actorul italian în special o acordă doar „rolurilor" principale.

În privința aceasta, Marcello a fost un exemplu, un model pentru noi toți. Cred că aceia care fac teatru ani la rând, chiar dacă par cinici și blazați, sfârșesc prin a-l iubi într-un mod atât de total, încât nici măcar nu-și mai pot defini acest sentiment în raport cu ei înșiși. Teatrul le pare a fi doar o obișnuință, o meserie, până-ntr-atât el și-a pierdut din atributele pregnante și atrăgătoare ale iubirii. E o iubire devenită atitudine mentală. Numai că există iubire și iubire. Cea a lui Marcello se număra printre cele mai lipsite de zorzoane și mai transparente, căci acest fel de dragoste nu se exprimă prin fraze așternute în jurnalele intime, prin declarații de pasiune teatrală, ci prin dura și monotona continuitate a exercițiului cotidian, prin micile detalii ale travaliului personal, zi după zi, lună după lună, an după an, ba chiar până și prin grija pentru accesoriile de teatru încredințate actorului.

Nu-mi amintesc nici măcar o singură dată când, în timpul unei reprezentații, viața personală a actorului Moretti să fi avut vreo incidență asupra personajului interpretat, că era vorba de domeniul fizic ori de cel moral. Cel ce cunoaște oboseala lăuntrică dată de nenumăratele reprezentații ale unui spectacol, în fața unui public mereu nou, câteodată rezervat, alteori indiferent sau entuziast, știe ce vreau să spun. E o tensiune căreia foarte puțini îi rezistă, un ritual prea de multe ori repetat pentru ca să-și mai poată păstra intactă prospețimea inițială, calitatea interioară. Moretti a fost un actor de o rigoare morală absolută și de o intransigență mergând uneori până la răutate. Dar era vorba de o atitudine morală care depășea „rolul" dintr-un spectacol. Marcello a fost unul dintre actorii cei mai disciplinați cu putință, disciplinat nu față de mine sau față de el însuși, ci disciplinat în raport cu meseria lui, cu teatrul. Și toate acestea fără ostentație, cu o lipsă de afectare atât de firească, încât părea la îndemâna fiecăruia.

La prima punere în scenă a lui *Arlecchino*, Marcello și-a jucat până la urmă rolul fără mască. Rezolvase tranșant problema, pictându-și masca pe obraz. Era mai comod, mai ales pentru el care se mișca întruna, dar era și simptomul cel mai ascuns al rezistenței pe care actorul o opunea măștii. Masca e un instrument misterios, înfricoșător. Mi-a dat întotdeauna și continuă să-mi dea un sentiment de spaimă. Masca ne duce în pragul unui mister teatral, face să reapară demonii cu chipurile lor neschimbate, neclintite, demoni aflați la izvoarele înseși ale teatrului. Îți dai foarte repede seama, de pildă, că actorul, pe scenă, nu poate atinge masca făcând un gest obișnuit (mâna pe frunte, degetul pe ochi sau capul luat în palme). Gestul devine absurd, inuman, fals. Pentru a-și regăsi expresia, actorul trebuie doar să schițeze gestul cu mâna și nu să-l ducă la îndeplinire în mod realist, prin contact cu masca. Pe scurt, masca nu suportă concretețea gestului real. Masca e ritual. Îmi amintesc, în legătură cu asta, că la un moment dat, în timpul aplauzelor de la final, le spusesem actorilor ca la ultimele ieșiri să apară în fața publicului cu obrazul descoperit. Ca să nu se piardă timp, între închiderea cortinei și următoarea ei deschidere, actorii își scoteau măștile și le aruncau în culise. Treptat, din proprie inițiativă, au început să le adune imediat după spectacol, iar mai apoi au deprins un anumit mod de a le scoate și de a le ține în mână sau ridicate pe frunte. De atunci încoace n-am mai văzut nici o mască azvârlită în vreun ungher, nici chiar în cabine. Masca a rămas să troneze, la loc de cinste, în mijlocul „naturii moarte" de pe masa de machiaj.

Așadar, Marcello nu și-a pus atunci masca pentru că nu putea să și-o pună, dar și pentru că spunea: „S-ar pierde expresivitatea, jocul fizionomiei. De altfel, înaintea mea, toți actorii au făcut la fel." Și-mi aducea fotografii vechi, în care spusele îi erau confirmate de fapte.

Masca nu a fost acceptată decât încetul cu încetul, datorită mai ales lui Amleto Sartori, om de teatru și prieten al nostru: acesta a reluat, pornind de la zero și fără să-l fi rugat prea mult, o tehnică pierdută în timp, aceea a artizanilor de măști din secolele XVI, XVII si XVIII. După nenumărate încercări, Sartori a sculptat și a fabricat primele măști din piele.

Erau niște măști încă greoaie și destul de țepene, dar făcute dintr-un material fundamental: pielea. Materialul nu mai era acum ostil feței actorului. Fără să se lipească perfect de pielea obrazului, aveau totuși o aderență mai suplă, erau solide și destul de ușoare. „Ar trebui să vină ca o mănușă", spunea Amleto, numai că mănușa era încă departe. Când au văzut măștile în spațiu, actorii și Marcello s-au lăsat convinși. Și apoi teoria lui Sartori cu privire la Arlecchino, care ar putea avea o mască tip „pisică", tip „vulpe", tip „taur" (definiții comode pentru diferite expresii fundamentale ale măștilor), i-a stârnit lui Marcello un entuziasm copilăresc, el dorindu-și ca primă mască una de tip „pisică", fiindcă „pisica e mai agilă". Cum să nu te înduioșezi la amintirea acestor jocuri care-și au locul lor în tradiția marelui teatru?

Astfel, Marcello și-a acoperit obrazul, pentru prima oară, cu o mască tip „pisică", de culoare cafenie, a trecut apoi la tipul „vulpe" și a sfârșit (cucerirea lui!) cu un tip absolut original de *zanni* (unul dintre cele mai vechi tipuri ale *Commediei dell'arte*, mască de origine padovană reprezentându-l pe servitor) primitiv, îmblânzit în chip firesc de ritmul și de stilul goldonianului *Slugă la doi stăpâni*.

Moretti a fost primul care a descoperit, în beneficiul tuturor, „mobilitatea" măștii. A observat că gura căpăta, datorită măștii, o importanță mai mare decât pe un chip nemascat. Ușor subliniată de o linie albă, gura, care ieșea din partea inferioară a obrazului mascat, mobilă și vie, căpăta o valoare expresivă de neînchipuit. Tot el a descoperit și câteva înclinații expresive ale măștii, pe care mi le-am notat; ele au marcat punctul de plecare al unui exercițiu pe care apoi l-am indicat, cu răbdare, actorilor, în timp.

Începând din acest moment, Marcello va fi „posedat" de mască. Acest om pudic, discret și singuratic, mi-a spus într-o seară că, fără mască, începuse să se simtă de parcă ar fi fost complet dezbrăcat. Aceea a fost clipa când Marcello, cucerit de mască, s-a „eliberat" de orice stinghereală, și când, „protejat" de ea, și-a dat frâu liber în interpretarea personajului. Dinapoia măștii, Marcello cel timid (cum sunt toți actorii, iar el mai mult decât ceilalți) a putut să-și reverse întreaga vitalitate, să-și descătușeze o fantezie nu „realistă", dar totuși hrănită de natura sa lăuntrică populară, și să traverseze acest proces de redescoperire și de îmbogățire prin care treceam și eu și care, în ceea ce mă privea, se lega de renașterea, ca prin minune, a *Commediei dell'arte* printre noi.

Continuu să cred și acum că Marcello s-a simțit în sfârșit eliberat de atâtea obstacole (complexe, le-am zice noi azi), care îl paralizau în munca lui de actor, numai la adăpostul personajului său mascat. *A găsit libertatea în constrângere*, fantezia în schema cea mai rigidă, lăsând astfel să se exprime „partea cea mai vie" din el însuși. Oare colegii și publicul își mai amintesc de „adevăratul" lui chip care apărea, la sfârșitul spectacolului, de după mască? Un chip pe care se citea extazul, un chip într-adevăr luminos, ușor rătăcit, cu un surâs enigmatic abia schițat. Îl regăsim identic, tulburător de identic, în câteva imagini ale unor străvechi actori din *Commedia dell' arte*. Era un chip pur, disponibil, un chip ce așteaptă să fie modelat, chipul actorului.

Un théâtre pour la vie. Réflexions, entretiens, notes de travail, Paris, Editions Fayard, 1980; traducere de Delia Voicu.

Text din volumul *Arta teatrului* de Mihaela Tonitza Iordache și George Banu, în curs de apariție la Editura „Nemira".

Doina PAPP

Testamentul lui STREHLER

Fascinanta personalitate a lui Giorgio Strehler își întinde umbra nu doar peste locurile pe care le-a străbătut, ci și asupra lumii teatrului european, reunită de el într-un faimos club (UTE).

Am purces în căutarea acestor semne, la propriu, călătorind la Milano, la puțin timp după dispariția maestrului. Știam povestea Noului Piccolo Teatro, inaugurat nu de mult, dar vroiam să văd cum respiră el fără Strehler, ce-nseamnă, la urma urmelor, un animator adevărat al teatrului.Chiar dacă între timp acolo s-a instalat un alt director – Luca Ronconi – nume de notorietate al teatrului contemporan, strehlerienii s-au angajat să-i prezerve memoria celui care, la patruzeci de ani de la inaugurarea lui Piccolo, în 1986, le făcuse cadou un nou sediu, o clădire din cărămidă roșie impozantă, pe care celebra sa efigie în negru o livra acum viitorului. Piccolo a fost și va rămâne al lui Strehler, care i-a dat personalitate, deschidere europeană, care l-a marcat cu amprenta felului său de a gândi teatrul în ambianța cetății, a istoriei și a lumii contemporane. Totul s-a plămădit după gustul și viziunea sa, de la construcția și amenajarea Noului Teatru la decorație și culoarea plușului. Nu e de mirare că terminând spectacolul **Cosi fan tute,** din ciclul „Da Ponte", cu care se încheia și viața legendarului om de teatru, membrii trupei, de la secund la dirijor, și-au luat din aer curajul de a-l duce la bun sfârșit. Cele unsprezece repetiții de dinaintea Crăciunului fatal (a murit pe 25 decembrie 1997) fixaseră indiscutabil drumul – ca de obicei, regizorul trasa de la început clar spectacolul – și urma lui era atât de puternic impregnată, încât faptul a devenit posibil. Lipsit, totuși, de magia luminilor, de sufletul care vibra în fiecare dintre spectacolele sale, testamentul lui Strehler a transmis, în schimb, precizia unei gândiri teatrale a cărei tăietură se armoniza la el atât de bine cu poezia. Zeci de televiziuni din lumea largă au transmis evenimentul (mai puțin aceea din România, care atunci avea „scuza" penuriei endemice deplânsă pretutindeni).Cum s-a putut petrece miracolul? Cum, mai apoi, și alte proiecte ale reputatului regizor s-au putut continua? Mi-am pus adesea întrebarea, gândindu-mă la adevărata forță de iradiere a spiritului, la această mistică a misionarismului de care nici Strehler nu era străin. Deoarece am avut șansa să-l aud de atâtea ori vorbind, am înțeles ce transfer de energii era în stare să declanșeze, ce-nsemnă un artist hărăzit. Teatrul Studio: „o mică lume pe măsura omului, o lume a poeziei și descoperirii, mai bogată în întrebări decât în răspunsuri...", cum singur l-a descris, i-a supraviețuit. Cu preocupări cu tot. Printre ele, aceea demnă de laudă, de a conserva însăși creația strehleriană, pe suport electronic, ceea ce ne permite să avem astăzi în biblioteci acele „minuni", astfel denumite de Patrice Chéreau la moartea lui Strehler, spectacole ca **Piațeta, Azilul de noapte, Viața lui Galileo Galilei, Gâlcevile din Chioggia, Uriașii munților, Slugă la doi stăpâni,** sau operele **Răpirea din serai, Fidelio.**. Apoi, reluarea regiilor sale, în spectacole pe care alți interpreți le încarcă cu arta lor. Un obicei nu doar sentimental, ci și pe de-a-ntregul cultural pe care l-au practicat cândva și alte culturi, rușii de pildă, făcând posibil ca noi cei de azi să vedem, creații-școală ale lui Nemirovici-Dancenko sau Tovstonogov. Giorgio Strehler a trasat și el câteva direcții paradigmatice în regia contemporană, pe care Scoala de regie înființată pe lângă Piccolo le urmează astăzi. În cadrul Uniunii Teatrelor din Europa, inaugurată în 1992, creația sa vizionară, Strehler inițiase proiectul **Tineri regizori,** de care au beneficiat și artiști români. Regizorul Ștefan Iordănescu și scenografa Velica Panduru au avut astfel șansa să monteze la Piccolo, cu actorii lui Strehler, **Angajare de clovn,** un

spectacol contaminat de penumbrele strehleriene, de, din nou legendara poveste a clovnilor săi, între care celebrul Arlechinno.

Mă întorc la muzica lui Mozart și la **Cosi fan tutte**, într-un moment când drumul deschis de Strehler, alături de alți câțiva regizori de teatru, a făcut să renască spectacolul de operă (în acest inceput de stagiune la Paris, un mare succes îl inregistrează opera **Salomé** de Richard Strauss, în regia lui Lev Dodin}. Era fascinat de Mozart, de adâncimile metafizice ale acestei muzicii atât de înșelător ambalată (**Cosi fan tutte** s-a intitulat inițial **Giocoso**), a fost atras ca și alte ori de o poveste ambiguă, aici a a libretistului Da Ponte despre iubirea înșelătoare . Această operă cu istoria căderilor ei spectaculoase, rima probabil cu starea de spirit a lui Strehler însuși din acea perioadă, hărțuit de „amici" și inamici (se afla implicat și într-un proces de deturnare de fonduri), retrăgându-se să se reculeagă în liniștea apelor limpezi, dar adânci, ale muzicii mozartiene. Povestea celor doi tineri care fac prinsoare că logodnicele lor le vor rămâne credincioase, punând la cale o farsă a travestiurilor,după care se dovedesc mai slăbiți în iubirea lor, această intrigă aparent galantă, imaginată de libretist, transformată de Mozart în pretext de melancolică și poate disperată meditație, a fost pentru Strehler un bun prilej de confesiune și filosofare. Prin perdeaua de lumini și în jocul umbrelor, el vroia să strecoare, ca de atâtea alte ori, ideea iluziei comice, a iluziei scenice (montase cândva chiar cunoscuta comedie cu acest titlu a lui Corneille). Părere a părerii, părere la pătrat și o nouă reluare a temei vieții ca vis, spectacolul amintea și de alte incursiuni strehleriene în epoca rococcoului, alături de Marivaux de pildă, pe care-l redescoperise lumii în haina mai puțin cunoscută a filosofului. (Montarea sa cu **Insula sclavilor** a fost reprezentată și la București) . Spectacolul redeschidea gustul pentru jocul magic atât de specific regizorului, distilându-și subtil emoțiile. La capătul unei cariere, regizorul își reconfirma stilul, elaborat spectacol după spectacol. Giorgio Strehler, regizorul atât de respectuos față de autorii pe care i-a montat, prețuind, *ab initio,* textul de teatru, nu-și diminua demersul creator nici în cazul operei lirice. Muzica îl conducea spre nucleul ei de teatralitate, ca odinioară capodopera dramatică. Spre sfârșitul vieții regizorul a meditat asupra teatrului mai ales în termeni sociali, sau sociologici. Gândirea sa asupra meseriei i-a insoțit, însă, mereu creația, prilejuind minunate profesiuni de credință, precum aceasta conținută în scrisoarea imaginară adresată maestrului său spiritual Louis Jouvet în preajma premierei cu **Don Juan** din 1986: *„Dragul meu maestru, Vă scriu această scrisoare după o repetiție în care am spus cuvintele dumneavoastră... Ne-am hrănit din cuvintele dumneavoastră, cu mare emoție și cu enormă gratitudine, iar eu, în noaptea asta nu sunt în stare să vă spun prea multe....M-ați învățat să nu incerc să înțeleg prea mult în teatru.Mi-ați spus: inteligența pentru un actor e să simtă cât mai puternic. Și tot dumneavoastră mi-ați spus: copacul care crește nu se gândește că crește. Cu toate astea, există în mine ca și în dumneavostră, nevoia de a înțelege, de a gândi la teatru,la meseria noastră.....Au trecut ani și ani de practică și de meserie. Foarte lungi și foarte repezi: un spectacol după altul, un personaj după altul, o voce, un sunet,o lumină după alta, și-am ajuns aici, la acest moment dezolant, de „după repetiție".....și vă scriu ca să aflați că numai acum am înțeles, că numai acum când mă aflu într-o stare de extremă neliniște, de extremă extenuare, de extrem dezgust ; când sunt gata să renunț la teatru, dar în același timp, îmi dau seama că nu pot renunța la el, pentru că e mai puternic decât mine, mai puternic decât orice pe lumea asta. Numai acum știu ce-nseamnă nu „pasiunea pentru teatru", ci „vocația pentru teatru" Care e piatră și sânge!"* Monta atunci *Elvira sau pasiunea teatrală,șapte lecții de Louis Jouvet*, spectacol ales pentru inaugurarea Noului Piccolo, cu cele 1200 de locuri ale sale,un teatru „auster ca o bazilică romană sau una franciscană, o „fabrică de teatru",

în care noul se împletește cu clasicitatea. Acest lăcaș lăsat moștenire teatrului Europei, căci în curând își va scrie și acest nume pe frontispiciu, i-a adăpostit spectacolul-testament, acel faimos **Cosi fan tutte**, care a intrat în legendă . Colaboratorii apropiați ai regizorului au considerat că merită să-i alăture un altul, reluând cu același prilej, capodopera sa scenică **Grande magie** de Eduardo de Filippo. Și chiar dacă nu i-au adresat o scrisoare asemănătoare celei citate, cu siguranță ei au gândit la fel. Piatră și sânge! Aceasta e vocația pentru teatru!

Pe urmele lui... Peter Brook și a spectacolelor sale

„Nu vreau să fiu un artist. Pentru mine teatrul nu înseamnă artă, ci o bucurie continuă; pur și simplu, încerc ca oamenii să se simtă mai bine la sfârșitul spectacolului. Nu urmăreau același scop și în tragediile grecești, ca, povestind atenienilor întâmplări cutremurătoare, să-i ajute să-și exorcizeze propriile pasiuni? Eu compar teatrul cu un restaurant bun, de unde oamenii ies satisfăcuți, sau cu o partidă sportivă, unde actorii joacă animați de o energie debordantă. Două comparații nu prea intelectuale! Dar teatrul nu este intelectual. Este o fugară scânteie de viață, care apare, dispare..." Peter Brook.

Una dintre legendele vii ale artei spectacolului din cea de a doua parte a secolului XX, Peter Brook (născut la Londra în 1925) ajunge, la nici douăzeci și cinci de ani, director de producție la **Royal Opera Covent Garden**.

După o lungă perioadă în care montează la Londra, Paris și New York, devine director la **Royal Shakespeare Theater** la Stratford-on-Avon.

În 1971, înființează, alături de Micheline Rozan, **CIRT** (Centre International de Recherche Théâtrale), iar apoi, în 1973, **CICT** (Centre International de Création Théâtrale).

În 1974, deschide **Théâtre de Bouffes du Nord** cu *Timon din Atena*, ca ulterior să monteze, printre altele, *Les Iks* (1975), *Adunarea păsărilor* (1979), *Livada cu vișini* (1981), *Mahâbhârata* (1985), *Furtuna* (1990), *L'Homme qui* (1993), *Eu sunt un fenomen* (1998).

De asemenea, a montat spectacole de operă pe cele mai faimoase scene lirice ale lumii: *Boris Godunov*, *Boema*, *Nunta lui Figaro*, *Salomeea* la **Covent Garden**, *Faust* și *Evgheni Oneghin* pe scena **Metropolitan**-ului newyorkez. Pentru Festivalul de la Aix-en-Provence montează în 1998 *Don Giovanni*.

Pentru marele ecran, Peter Brook a realizat *L'Opéra des Gueux* (1953), *Moderato Cantabile* (1959), *Le Seigneur des mouches* (1963), *Marat-Sade* (1967), *Regele Lear* (1969), *Întâlniri cu oameni remarcabili* (1976–1977).

A scris *Spațiul gol* (L'Espace vide, Éditions du Soleil. 1968), *Puncte de suspensie* (Points de suspension, Éditions du Soleil, 1987), *Le Diable c'est l'ennui,* Éditions Actes Sud Papiers, 1991), *Cu Shakespeare* (Avec Shakespeare, Éditions Actes Sud Papiers, 1998), *Forget. Shakespeare,* 1999).

***Hamlet* de William Shakespeare–Théâtre de Bouffes du Nord, Paris, 2000**

După cum se observă și din foarte scurta biografie de mai sus, Shakespeare l-a „acompaniat" pe Brook de-a lungul întregii sale cariere, acesta considerând că

opera shakespeariană reprezintă un patrimoniu cultural universal ce ajută la depășirea barierelor – religie, limbă, frontiere – ce împart lumea.

Ultima montare de răsunet a constituit-o *Hamlet*, realizată în urmă cu aproape trei ani la **Théâtre de Bouffes du Nord,** pentru Festival d'Automne, Paris 2000 (refăcut în stagiunea trecută). Cu acest spectacol, Brook și-a reunit două planuri de interes: teatrul și cinematograful, realizând simultan spectacolul pentru scenă și montajul pentru cinema. Cum oricine s-ar fi asteptat, regizorul propune o lectură personală a tragediei. Selectează scene, restrânge numărul personajelor și concentrează întreaga acțiune în jurul lui Hamlet, interpretat de tânărul actor de culoare american Adrian Lester, ce construiește un personaj continuu frământat, sensibil, impulsiv și violent în confruntările menite să-l răzbune pe tatăl asasinat. Spectacolul prezintă o lectură multiculturală a textului, creând un mozaic subtil de accente indiene, japoneze pentru ilustrarea tragediei daneze. Utilizarea unei distribuții internaționale, de altfel un obicei bine cunoscut al regizorului, vrea să accentueze dimensiunea universală a textului shakespearian.

Interesul pentru această montare rezidă și în faptul că Peter Brook însuși și-a transpus pe peliculă creația artistică, transmițând în acest fel punctul său de vedere subiectiv, unghiul său de percepție a acțiunii, a mesajului emis dinspre scenă.

***Costumele* de Can Themba, Mothobi Mutloatse, Théâtre de l'Oeuvre, Paris, 2003**

Undeva, în vestul Johannesburgului sud-african, se află un oraș ce se cheamă Sophiatown. Nu e nici frumos, nici sclipitor, nici plin de soarele reflectat de ferestrele

caselor... în Sophiatown nu există ferestre, ci doar cartoane sau bucăți de tablă în loc de geamuri. Ceea ce face însă din Sophiatown un loc special sunt locuitorii săi: păgâni, creștini, musulmani, budiști, hinduiști, de toate felurile, credințele și rasele. Un loc minunat, în care cântă peste tot muzica, plin de cafenele clandestine cu nume răsunătoare... Aici trăiesc Philemon și Matilda, eroii romanului *The suit* scris de Can Themba. Povestea unui mènage à trois: o nevastă, un soț și un costum. O poveste ce începe cu umor și ironie și se termină cu multă cruzime.

Peter Brook a adus pe scena de la **Théâtre de l'Oeuvre,** în stagiunea de curând încheiată, această comedie, dramă, fantezie, bucată de viață, această evocare a locurilor atât de îndepărtate pentru noi, cu muzica, cu suferința și cu bucuriile lor: „Ceea ce m-a frapat la acest text a fost umorul. Piesa, adaptată după romanul lui Can Themba, autor *maudit* ce a sfîrșit alcoolic, în exil, dovedește, în mod paradoxal, un umor plin de forță. Chiar în fața greutăților, a celor mai grele situații, există întotdeauna o rațiune fundamentală de a supraviețui, ce se reduce doar la bucuria de a trăi."

Pentru regizor, lucrul cu actorii de culoare reprezintă întotdeauna un prilej de noi descoperiri. „Nu aș vrea sa par rasist, dar actorii africani aduc în jocul lor o extraordinară energie, o fascinantă varietate de registre. Pare că întregul lor corp joacă, nu doar chipul, ca în cazul occidentalilor."

***Moartea lui Krishna*, text de Jean-Claude Carrière, Marie-Hélène Estienne, Théâtre de Bouffes du Nord , Paris, 2003**

Probabil cel mai spectaculos și mai faimos spectacol realizat vreodată de Peter Brook a fost și rămâne *Mahâbhârata*, în 1985: 9 ore de spectacol interpretat de peste 20 de actori și 5 muzicieni, realizat după adaptarea textului de căpătâi al hinduismului (18 volume – în jur de 40.000 de pagini) de către Jean-Claude Carrière. Maurice Benichou îl interpreta în acel spectacol pe Krishna: „toată istoria umanității se găsește în acest text popular, declara actorul. Dorința de a înființa o națiune prin minciună și prin exterminarea vecinilor... războiul individual, interior, confruntarea fiecăruia cu forțele întunericului...Textul este de o incredibilă actualitate. A fost scris acum mai bine de cinci mii de ani dar rămâne atemporal. Îl conține pe Shakespeare, tot teatrul antic, tot teatrul contemporan...". După 18 ani de la montarea *Mahâbhâratei*, Maurice Benichou povestește, pe scena de la Théâtre de Bouffes du Nord (spectacolul este prezent și pe afișul Festivalului de la Avignon), *Moartea lui Krishna*, adaptarea ultimului volum, gândită pentru scenă de același Jean-Claude Carrière, împreună cu Marie-Hélène Estienne, sub diriguirea – cum altfel – a lui Peter Brook.

***Tu prend ta main dans la mienne, de* Carol Rocamorra, Théâtre de Bouffes du Nord , Paris, 2003**

Și tot pentru **Théâtre de Bouffes du Nord**, în stagiunea încheiată de curând, Peter Brook aduce pe scenă povestea de dragoste dintre Cehov și Olga Knipper, una dintre cele mai faimoase actrițe ale Teatrului de Artă din Moscova, primă interpretă a multor roluri cehoviene. Cei doi au trăit, timp de 6 ani, o minunată poveste de dragoste, „consumată" însă mai mult prin scrisori (peste 400) din cauza tuberculozei ce-l măcina pe dramaturg și îl ținea la mii de kilometri de Moscova, la Ialta. Regizoarea Carol Rocamorra a tradus în Statele Unite o serie dintre textele lui Cehov, printre care și această corespondență privată. Pornind de la scrisori, Carol Rocamorra a scris și regizat ea însăși textul respectiv în Statele Unite. Ulterior, el a fost montat la Londra (protagoniști fiind Paul Scofield și Irene Worth), ca în această stagiune să ajungă, sub diriguirea lui Brook, la Paris. Interpreți: Michel Picolli și Natașa Parry, spectacolul intitulându-se *Tu prend ta main dans la mienne*.

TOMA CARAGIU

Valeriu MOISESCU

TOMA

Dintotdeauna Toma Caragiu, pe care l-am socotit un frate mai mare, alături de care am trăit zile de muncă și clipe de răgaz, nedespărțiți timp de aproape 15 ani, împărțind bucurii și necazuri, succese și îndoieli, dintotdeauna Toma a fost pus pe șotii, pe farse, pe năzdrăvănii.

Își schimba glasul la telefon, devenind ba un vechi cunoscut din Moldova, pe care te străduiai să-ți amintești când și cu ce ocazie l-ai întâlnit, ba o proaspătă și exuberantă admiratoare, ba un sfios debutant în dramaturgie, care te ruga să-ți sacrifici câteva ore pentru a-i citi o comedie cu eroi ai zilelor noastre, „scrisă special... pentru maestrul Caragiu!".

Înrobit de teatru, el privea viața ca pe un mare spectacol, pe care uneori îi plăcea să-l regizeze, să-l pună la cale...

Odată intrat în joc, pentru el granițele dintre realitate și ficțiune se estompau și dispăreau pe nesimțite.

Uneori îți povestea întâmplări fabuloase, incredibile – al căror martor sau erou devenea, implicându-se în ele pe măsură ce improviza.

Una dintre acestea a fost „relatarea" cu lux de amănunte a unui revelion petrecut la „Cinecită" cu Fellini și Giulietta Masina!

Eu știam că îl petrecuse cu socrii, pe strada Episcop Chesarie 21, dar îl ascultam cu gura căscată și mă prefăceam uimit, nu numai pentru a nu-l trezi dintr-un vis, ci pentru că era o încântare să-l asculți.

Inventând cu fantezie debordantă, inflexiunile glasului, privirea, mișcarea mâinilor, a corpului său dobândeau un surplus de expresivitate – provenit dintr-o supraconvingere –, astfel încât în acele momente chiar și Fellini și Giulietta Masina, dacă ar fi fost de față, cred că, în ciuda evidenței, nu s-ar fi îndoit nici o clipă că au întâmpinat și petrecut noul an în compania acestui clovn năstrușnic.

Există din păcate artiști mari dublați de „oameni de prisos" și artiști de prisos dublați de oameni adevărați. Natura își drămuiește cu zgârcenie darurile. În cazul lui Toma Caragiu, natura a fost însă mai mult decât generoasă. Ea a creat un personaj unic, inconfundabil, un personaj cu o inimaginabilă disponibilitate atât ca artist, cât și ca om.

Ca om nu a fost o persoană, ci un personaj, iar ca artist nu a fost numai un personaj (adică unul care s-a înfățișat la nesfârșit pe el însuși în diferite ipostaze), ci o puternică personalitate.

Ca om, „nea Tomiță" a fost prietenul tuturor oamenilor și poate de aceea ca actor Caragiu a fost idolul lor.

S-a bucurat de prețuirea celor mai pretențioase și alese spirite, a fost comparat cu Toto, cu Malec, cu Chaplin (în rolul pe care – după propriile-i mărturisiri – l-a iubit cel mai mult: *De Pretore Vincenzo*; dar, poate, în acest sens trebuie interpretată declarația făcută unui ziarist că „nu citește cronicile": gusturile și aprecierile unora care nu vedeau cu ochi buni marea sa popularitate îi erau total indiferente.

Sensul existenței sale ca actor a fost Publicul. Marele Public. Măria Sa Publicul.

Am avut discuții în contradictoriu; ne-am și certat uneori, eu crezând că prea desele sale apariții la televiziune în spectacole de varietăți îl pot minimaliza sau chiar devaloriza ca actor. Bineînțeles că m-am înșelat.

În *Meteorul* de Dürrenmatt, regia: Valeriu Moisescu.

El voia să fie un actor popular – și a fost!

Era fericit când putea face oamenii să râdă și i-a făcut să râdă, ba chiar să plângă, asemenea unui clovn de geniu.

Poate de aceea se vedea jucând în arena circului; poate de aceea în nopțile de Anul Nou se visa printre saltimbancii lui Fellini, dansând pe muzica lui Nino Rotta, în compania Giuliettei Masina!

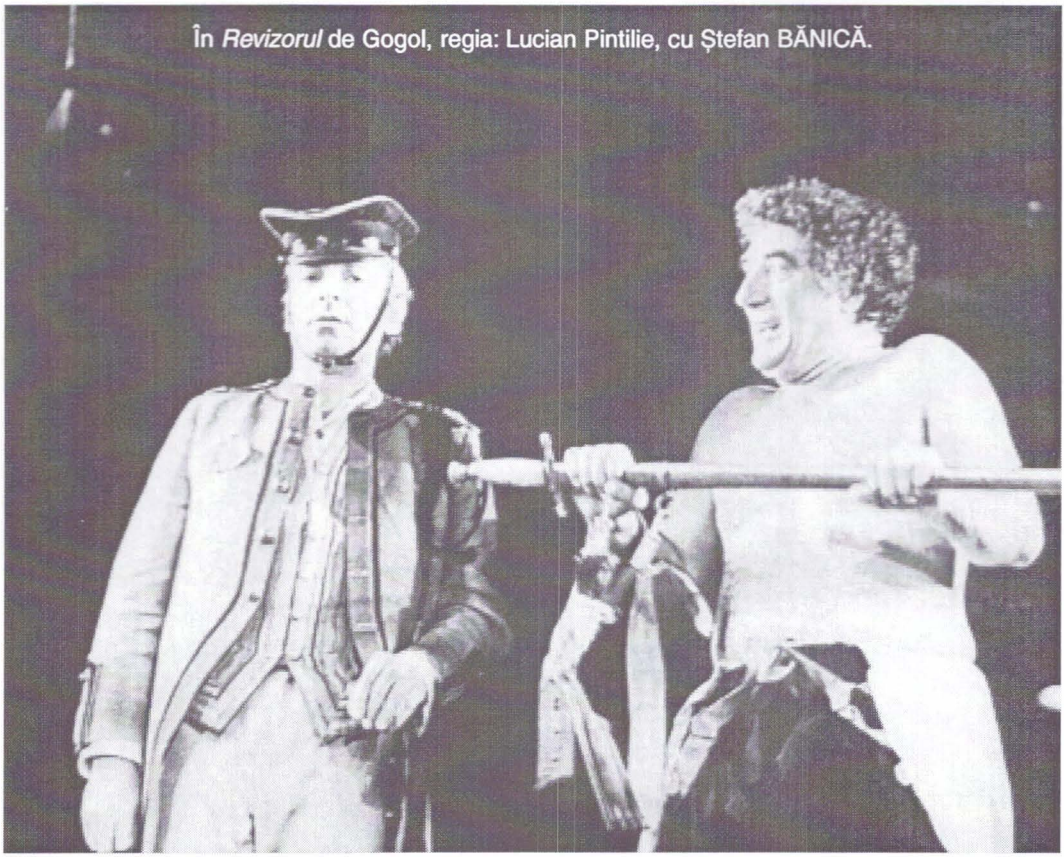
Din volumul *Însemnări contradictorii* (Editura UNITEXT, 2000)

Nicolae PRELIPCEANU

Caragiu din sonete

Nu știu ce ar însemna Shakespeare pentru cineva care nu i-ar citi decât sonetele. Mi-e greu să-mi imaginez. Pentru mine, Toma Caragiu e cel „din sonete". Nu i-am văzut marile spectacole din teatru, m-am bucurat doar de aparițiile sale la televiziune, mai ales în timpul unor memorabile clipe de Revelion, când întrerupeam totul că să nu-l pierd. Diavolul său îl voi uita numai o dată cu tot restul vieții mele. Ba, să nu mint, l-am văzut și-n acel film, istoricește vorbind mincinos, despre Constantin Tănase. Păcat că memoria peliculei ni-l păstrează așa, natural, genial cum era, doar că-n niște situații cu totul false, dictate ideologic. Aceasta e, de fapt, drama, ba poate chiar tragedia actorilor români care au avut nenorocul să trăiască și să joace în „era" comunistă.

Toate acele nuanțe fabuloase, acea învăluire prin care acționează carisma caragiescă (vedeți ce aproape e de „caragialescă"!) au fost puse, în filme, în slujba unor idei și viziuni strâmbe, pe care mulți, din păcate, nu le mai suportăm. (Dacă privim cu atenție cele două nume care s-au întâlnit în paranteza de mai sus, Caragiu și Caragiale, vedem că ele au în comun mai mult decât niște sunete/litere. Ne-au dat Balcanii două genii congeniale, căci Caragiu e și el, nu o dată, chiar în reprezentări ale unor texte minore, parcă desprins din lumea lui Caragiale.) A, da, l-am văzut, dar, vai, tot în două dimensiuni, la televizor, și-n Tipătescu. Două dimensiuni? Cu celelalte – câte, oare? – pe care acest magic personaj le exhiba încet, persuasiv, cu viclenie dulce (ca să-l parafrazez pe-un prieten al lui Caragiale, genial și el, „săracu'", Mihai Eminescu) – să tot recompui, în memorie, o lume. *Lumea Caragiu,* nu *lumea lui Caragiu.* Unde mai pui că părinții săi, acolo la Silistra dacă nu mă-nșel, au avut inspirația să-l boteze Toma. Și Toma a ieșit, Toma cel care lasă asupra certitudinilor nu „vălul duioșiei", cum ar fi spus Nichita Stănescu și Ion Drăgănoiu, ci vălul îndoielii, un fel de deschidere spre altceva. Era și singura soluție într-o lume în care toate trebuiau să fie sigure, obligatorii, dacă nu erau interzise, definitive. Trebuiau să poarte un singur nume. Știți dvs. care. La el nimic nu era definitiv. Când spunea Toma Caragiu *„Zoe, Zoe..."* (îl aud încă, vocea lui eternă nu s-a stins), el arunca vălul rezonabilității, adică, în acel caz, al îndoielii asupra disperării femeii, asupra tragediei care ei i se părea iminentă. Vocea lui este, „în sonete" ca și-n filme sau spectacole, vocea rațiunii, atât de rară într-o lume care, deliberat, era împinsă în direcția opusă. Nu vreau să arunc asupra lui o lumină ideologizată, fie și inversă decât cea oficială atunci, dar întreaga sa existență mărturisește rezistența prin imens talent, prin geniu, prin știința de a fi altcineva. Altcineva decât „omul nou", în curs de apariție pe-atunci. Altcineva decât „eroul comunist exemplar" al epocii. O alternativă era, atunci, tot ce putea fi mai „eretic" față de „bazele" lumii în care trăia. A fost o speranță că nu e totul pierdut. Că omul poate fi și altfel decât un robot dirijat ideologic, că poate fi complex, învăluitor, chiar o hahaleră aparentă, caldă și luminoasă, caracter în adânc. A fost o speranță. Și încă mai e. Nu-i totul pierdut dacă-l avem pe Toma Caragiu. Nu, n-am greșit timpul verbului.



În *Revizorul* de Gogol, regia: Lucian Pintilie, cu Ştefan BĂNICĂ.

Aurelia REVENT

TOMA CARAGIU ... al nostru

După cum se ştie, vreme de 12 ani (1953–1965), în fruntea Teatrului din Ploieşti a fost – ca director şi actor – marele **Toma Caragiu**.

De numele lui sunt legate strălucite izbânzi artistice, personalitatea lui implicându-se în destinul multor creatori şi slujitori ai acestui teatru, care au avut privilegiul să-i fie alături şi care îşi amintesc cu mândrie şi recunoştinţă de omul simplu, vesel şi generos.

Scena, sala, inimile noastre şi ale spectatorilor păstrează viu ecoul personajelor nemuritoare, pe care el le-a creat atunci, dăruindu-şi fără preget sufletul, talentul, ani prodigioşi de viaţă.

Deşi ploieşteancă fiind şi l-am admirat ca actor pe Toma Caragiu încă din perioada liceului, personal l-am cunoscut abia în 1964.

Eram secretar literar la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani, director Corneliu Revent. Intrasem în impas cu repetiţiile la un spectacol – *Oceanul* de Al. Stein şi cum aveam prieteni şi foşti colegi în Ministerul Culturii (Emil Mandric, Virgil Munteanu, Emil Riman, Lili Esrig) ne-am confesat lor. La scurt

timp după aceea, a venit la Botoșani Emil Mandric însoțit de ... surpriză – Toma Caragiu.

Am fost mirați, apoi foarte impresionați și i-am rămas profund recunoscători pentru gestul său de a sări în ajutorul celui mai tânăr director de teatru (pe atunci), pentru modul ingenios și elegant în care a dezamorsat o situație ce părea fără soluție: a obținut acordul regizorului care monta piesa, ca maestrul Ion Șahighian, care se afla atunci la Botoșani pentru definitivarea unei colaborări, să finalizeze spectacol.

Peste doi ani, când noi am venit la Teatrul din Ploiești , Toma Caragiu pleca la Teatrul „Bulandra". N-am avut șansa de a lucra sub direcția sa, dar am avut bucuria să-l mai întâlnesc.

5 aprilie 1975. Cea de-a 25-a aniversare a Teatrului de Stat Ploiești. Teatrul „Bulandra" ne-a făcut onoarea de a ne fi alături cu spectacolul *Casa de mode* de Theodor Mănescu. În distribuție, străluciți actori ai teatrului românesc: Toma Caragiu, Octavian Cotescu, Ștefan Bănică (și el fost angajat al teatrului nostru), Mihaela Juvara și alți actori pe care nu mi-i mai amintesc. În sală, directorul Teatrului „Bulandra" – Emil Riman, autorul, Teodor Mănescu, regizorul spectacolului Valeriu Moisescu care de asemenea a slujit mai mulți ani, în mod remarcabil, scena ploieșteană și, desigur, spectatori peste capacitatea sălii.

În finalul spectacolului, în ropotele de aplauze ale unui public entuziast și fericit, oaspeților li s-au adresat, personal, calde cuvinte de mulțumire.

„Aici am lăsat anii mei tineri, entuziaști, aici am realizat multe roluri dragi mie" – a declarat abia stăpânindu-și emoția Toma Caragiu. Din rândul întâi, o distinsă doamnă, impozantă, dreaptă, îmbrăcată în negru, cu vederea slăbită de ani, s-a îndreptat spre scenă. Era mama actorului. Emoționat, acesta i-a ieșit în întâmpinare, a condus-o pe scenă și a îmbrățișat-o. Frumoși, mândri, erau parcă statuia dragostei, a demnității, iar ochii spectatorilor s-au umplut de lacrimi.

Am căutat, printre amintiri, chipul drag al colegului și prietenului, în relațiile lui zilnice, de cabină, de scenă, de viață... pentru că el n-a încetat niciodată să fie și să rămână al nostru...

„...Am jucat foarte mult împreună. Parca-ar fi fost ieri... povestea ***Zephy Alșec***. Toma era mereu eroul pozitiv, eu – negativul... Și primul film în care am jucat l-am făcut tot împreună... În turnee, dormeam în aceeași cușetă de vagon... Avea o putere de muncă nemaipomenită, citea enorm, era un coleg și un partener desăvârșit. Îl preocupa nu doar rolul său, ci și ale celorlalți. Un veșnic frământat – tot timpul avea impresia că n-a realizat destul de bine rolul, că poate mai mult...

O personalitate clocotitoare, rar întâlnită, fapt ce s-a reflectat și în profesie. Era un actor total – dansa, cânta, juca dramă, comedie, estradă, la fel de minunat!

Iubea extraordinar de mult copiii. Și n-a avut. El însuși avea un suflet de copil... Era un mare amator de farse și de glume, dar subtile, inteligente... nu suporta viteza la mașină. Îi era frică de moarte. Când lucram la filmul *Actorul și sălbaticii* (unde el interpreta rolul lui Constantin Tănase care, în final, murea pe scenă), Toma a venit foarte tulburat, spunându-i regizorului Manole Marcus că nu poate face finalul din simplul motiv că el, Toma, nu știe să moară. Și n-am filmat în ziua aceea..."

„Am avut marele noroc de a exista în teatru sub direcția eminentului Toma Caragiu -- spune solista vocală ***Grațiela Chițu***. Noi, cei de la Estradă, ne-am

născut din dorința lui Toma Caragiu, Alexe Marcovici și Nelu Danielescu. Iubea foarte mult genul nostru, al estradei. Eram tineri, neformați, iar sfaturile și aprecierile lui s-au confirmat în ani. Era nelipsit de la repetițiile noastre de finisare a spectacolelor. Mergea cu noi la sate, în deplasări, iar noi abia așteptam să urcăm în mașină și să râdem până la lacrimi de teribila-i voie bună. Avea o vorbă: *«Teatrul trebuie iubit de toți, începând cu portarul. Numai din dragoste și dăruire totală trăiește teatrul»*. De o modestie rar întâlnită, încuraja pe cei tineri, găsea înțelegere pentru toți, dar parcă mai multă pentru cei care simțeau că au har."

„Stătea foarte puțin în birou – își amintea ***Ana Petrescu***, fostă secretară a teatrului timp de peste treizeci și cinci de ani. Uneori dormea în teatru, când avea mai mult de lucru. Multe materiale mi le dicta direct la mașină. Avea o bicicletă cu care colinda pe la ateliere, pe la magazii, pe șantier – atunci când teatrul s-a mutat pe bulevard. De multe ori îi duceam mapa la semnat în scenă, la repetiții. Nu-i plăceau cei care încercau să-i vorbească de rău pe alții și atunci vorbea tare și mă trimitea să-i aduc pe cei în cauză, pentru ca să fie de față. Era un om vesel. Spunea glume chiar atunci când el însuși era supărat, pentru a-i înveseli pe alții – a-i binedispune și a câștiga dragoste și simpatie pentru teatru".

Un alt veteran al teatrului, maestrul de lumini ***Ilie Popescu*** își amintea nostalgic: „Era în toamna anului 1954 – Teatrul nostru se muta de pe strada Anton Pann, la sala de pe bulevard. Trebuiau cărate scândurile vechi, rămase de la scenă, pentru a amenaja cabinele de la noul sediu. Așteptam împreună cu alți tehnicieni și cu directorul Toma Caragiu, un camion care nu mai sosea. *«Ei, ce să facem, le cărăm cu spatele!»* ne-a spus el. Noi, mai tineri, zicând că ne cunoaște și pe noi lumea, ne cam codeam. Atunci, actorul și directorul Toma Caragiu a luat în spate câte scânduri a putut și a plecat. Ce a urmat, vă închipuiți. La următoarele transporturi, nu l-am mai lăsat să participe.

Tot în 1954, iarna, a fost mare înzăpezire. Trebuiau deschise căi de acces spre teatru.

– *Ei, băieți, la lucru*! ne-a spus Toma Caragiu.

– Știți... ezitam noi, dar ceilalți... actorii?

– *Și actorii! Uite cum facem: eu și cu voi, sus pe acoperiș, iar actorii fac antrenament de întreținere a condiției fizice dând zăpada de jos la o parte.*

Și așa a fost. A urcat cu noi pe acoperiș".

„Avea un extraordinar har de povestitor, o imaginație prodigioasă, talent poetic – continuă ***Sebastian Nistor***, secretar literar al teatrului din 1958, care timp de mai mulți ani a împărțit biroul cu marele actor. Orice întâmplare banală, povestită de el, căpăta alte dimensiuni, era transfigurată... Nu căuta piese pentru el – era magistral în orice ar fi jucat. Au rămas multe roluri nejucate, multe versuri nescrise..."

Adrian MIHALACHE

Competență și performanță

Lingvistica face distincția dintre competență și performanță. Competența este capacitatea de a formula un enunț, iar performanța este abilitatea însăși de a enunța. Competența este potențială, performanța este actualizarea ei. În

limbajul comun, printr-un decalc anglo-saxon, performanța a ajuns să desemneze și expresia scenică, enunț în limbajul teatral. Eminentă lingvistă, Matilda Caragiu-Marioțeanu își pune competența în slujba comemorării performanței regretatului său frate, legendarul Toma Caragiu. Cartea-album *Toma Caragiu. Ipostaze* (Editura Expert, 2003) este somptuoasă, sobră, alcătuită cu gust și cu atenție la detaliu. Formatul este impunător, coperta are un impact vizual puternic, hârtia este densă, iconografia îngrijită, punerea în pagină elegantă.

Textul acestei cărți este interesant, nu numai prin subiect. Autoarea își înăbușă sentimentalitatea, adoptând o atitudine de empatie critică. Spirit academic, redactează volumul ca pe o lucrare științifică, argumentând strâns și indicând sursele cu acribie.

De aceea, cartea are o savoare neobișnuită, în contrast cu amintirile duioase, publicate cu sârg de rudele îndoliate ale altor celebrități. Polemistă redutabilă, Matilda Caragiu Marioțeanu incită și pe nespecialiști la lectura studiilor sale lingvistice. Și aici procedează la fel, examinând critic, în prefață, starea de fapt, adică bibliografia temei. Urmează expunerea cronologică a traiectoriei marelui actor, care împletește faptele de viață cu înfăptuirile de pe scenă, de pe ecranul mare și cel mic, de pe benzile de magnetofon. Nu sunt trecute cu vederea nici realizările surorilor, familia Caragiu fiind, în cel mai bun sens al cuvântului, balcanică, trăind, adică, într-o strânsă comuniune. Un portret literar complex compune, din fețele talentului, intelectului și sensibilității lui Toma, schimbând mereu perspectiva, un fel de tablou cubist, în formă narativă.

Amatoare avizată de teatru, autoarea nu ezită să-și spună părerile proprii – succinte, clare și decise – despre unele dintre spectacole pe care le menționează. Despre relativ recenta montare a *Cadavrului viu* de la Teatrul Național, spune că „scenografia lui Ștefan Caragiu *al nostru* (s.m., A. M.) deține rolul principal". Surprinzător, lipsește orice referință, în afara celei din secțiunea iconografică, la spectacolul *Elisabeta I* din 1974, de la Teatrul Bulandra.

Matilda Caragiu Marioțeanu are, ca orice lingvist, voluptatea cuvintelor, a căror încărcătură poetică o cunoaște și o exploatează. Ca urmare, anumite fragmente din text au bogăția, densitatea și apele țesăturilor prețioase și rare. Când familia Caragio de aromâni emigrează în România, „au luat cu ei numai lucruri de casă: numai haine, *chilini*/covoare, *iambuli*/cergi flocate, aur (lire turcești, galbeni de toate felurile, adică monede, salbe, *pindolira* mamei – un dar de la tatăl ei: o piesă de aur de 5 lire/napoleoni, pe care o purta pe o panglică neagră la gât), multe kilograme de argintărie (tacâmuri, paftale, nasturi *chiusteți*/ lanțuri groase de ceas, bărbătești, de pus în piept, podoabe femeiești etc.), multă arămărie și argintărie, tingiri cu și fără capace, tăvi mari și mici, cu și fără toarte, *tâpsii*/ tipsii, cuțite, satâre ca mici iatagane, *șindani*/sfeșnice, nelipsita *hâvani*/piuliță, *mânganlu*/vas de alamă, cu un *volan* imens de jur-împrejur, cu toarte mari, meșteșugit lucrate, scânteind de lustruit de era".

Observații fine de sociopsihologie merită să fie reținute. Astfel, vorbind despre starea materială și influența ei asupra mentalului, autoarea spune: „Noi nu am fost o familie «săracă", ci una «sărăcită», ceea ce este altceva: «săracul» nu știe cum este *altfel*, «sărăcitul» însă știe, are deja noblețea în el, în sânge. Aceasta este deja o premisă pentru generozitate".

Carte frumoasă, lucrarea Matildei Caragiu Marioțeanu face delectarea cititorului și stârnește apetitul exegetului.

Matilda CARAGIU MARIOȚEANU

O lansare – omagiu al artelor

Cartea-album *IPOSTAZE,* pe care i-am dedicat-o fratelui meu, a ieșit de sub tipar la sfârșitul lunii iunie. O lansare a ei era normal să aibă loc înainte de închiderea stagiunii teatrale, oferind colegilor de breaslă ai actorului Toma Caragiu ocazia de a fi prezenți și de a se bucura de acest moment – altfel evenimentul ar fi trebuit să fie amânat pentru toamnă, la deschiderea stagiunii, deci: prea târziu.

Totul s-a întâmplat la 23 iunie a.c., la orele 19, în Sala Izvor a Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" (Sala „Toma Caragiu" intrase în renovare totală).

De obicei, o lansare de carte se face într-o librărie sau într-un foaier, unde câteva personalități vorbesc despre autor (M.C.M.) și despre subiectul cărții (Toma Caragiu). Cum nu doream deloc să se vorbească despre mine, iar fratele meu fusese evocat cu multă căldură de prieteni, colegi, oameni de cultură proeminenți, cu un an înainte, la 4 martie 2002, când a avut loc la Sala „Toma Caragiu", tot la inițiativa mea, o *„Întâlnire cu Toma Caragiu după 25 de ani",* nu am mai acceptat formula aceasta.

Lansarea a fost originală, inedită și frumoasă: m-am gândit că ar fi atât de potrivit ca artele-surori să aducă un omagiu celui mereu prezent, încercând, totodată, în acest fel să oferim spectatorilor care au venit acolo din dragoste pentru Toma o răsplată, ceva care să le „țină de cald", care să le aducă în suflete emoții de un tip diferit de cele produse de evocările obișnuite. Și a fost chiar așa.

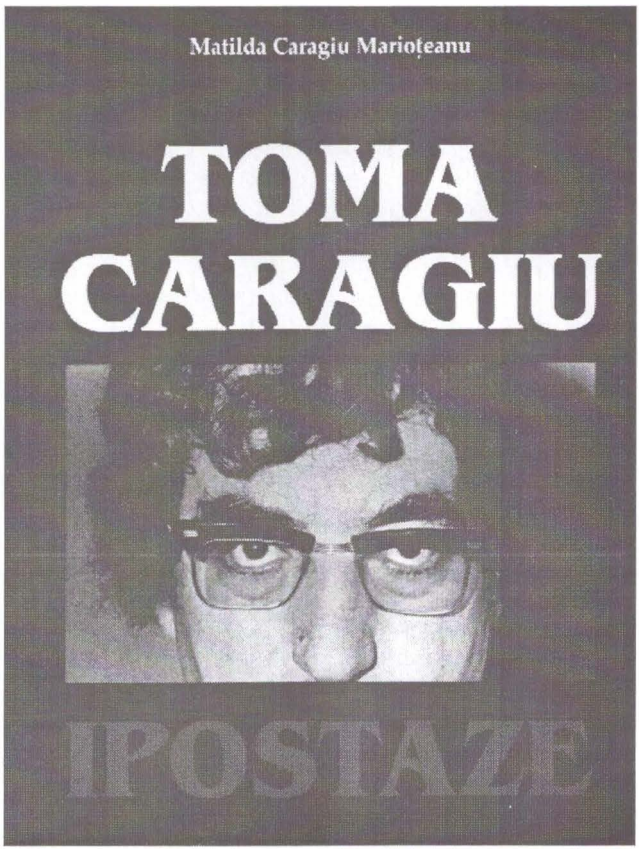
În acest sens, am invitat câteva vârfuri ale artelor: în muzică, Nicu Alifantis, trubadurul nostru cu stilul său unic de care ne bucurăm de multă vreme (care a cântat și o compoziție proprie pe un text aromân); în balet, doi mari artiști, Ioan Tugearu, cu răscolitorul său dans al lui *Zorba Grecul,* de mare trăire și forță, și Simona Șomăcescu, cu o superbă interpretare a baletului *Rugăciune*, închinat Fecioarei Maria, pe muzica unui compozitor grec, în coregrafia lui Ioan Tugearu; două tinere actrițe, Ana Ioana Macaria și Antoaneta Zaharia, care au emoționat cu recitările din versurile lui Toma și cu sonete de Shakespeare; nu în ultimul rând, un număr cutremurător al lui Dan Puric: o suferință și o expiere („m-am gândit tot timpul la Toma", mi-a spus marele Mim; și, adaug eu: o sugestie sfâșietoare a scenei de la capătul scării din *Actorii și sălbaticii*, reluată, real, la 4 martie 1977, la scara blocului din str. Colonadelor, care astăzi poartă numele iubitului nostru Toma Caragiu). Tudor, copilașul de 3 ani al lui Dragoș, fiul sorei mele Geti, care a stat (ca și Alexandra, fetița lui Ștefan) neclintit tot timpul spectacolului, în momentul în care Mimul a ajuns spre sfârșit, a început să scâncească spunând: „Mama, moare, moare!" Este, cred, și aceasta măsura talentului lui Dan Puric: mișcare, sunet și simțire adusă la sublim. Atât, fără cuvinte, dar... cât de nemăsurat de mare este această artă expresivă, pentru care cuvântul „pantomimă" este prea sărac, nesatisfăcător.

La sfârșit, lumina s-a stins și glasul cald al lui Toma Caragiu s-a auzit rostind superbul poem al lui Constantin Belimace, *Aușlu cărvănar* „Bătrânul conducător de caravană", înregistrat pe un disc de poezie aromână: *O, Iai murgu, frate bun...* În acest fel, Toma a fost... acolo, lângă publicul pe care l-a iubit și l-a respectat: din păcate doar 3 actori i-au fost alături, iar Directorul Teatrului, Ducu Darie, nu ne-a onorat cu prezența sa ca gazdă nici măcar pentru primele minute.

A fost o seară minunată, *Anotimpurile* lui Vivaldi au încălzit de la început inimile, în surdină, atunci când artiștii nu aveau propriul lor acompaniament.

Nu pot încheia aceste cuvinte fără a mulțumi în primul rând celor 6 artiști: pentru performanțele lor, dar și, din punctul meu intim de vedere, pentru felul în care au acceptat să participe la acest moment: nici unul dintre ei nu a spus „îmi pare rău, nu pot, sunt ocupat", dimpotrivă, fiecare a ținut să-mi spună că se simte onorat că vine cu tot sufletul să-i aducă un omagiu marelui actor. Îi felicit pentru valențele multiple pe care fiecare le adaugă îmbogățind valoarea artei lor, pentru dăruirea, profesionalismul și pentru ținuta lor civică.

Desigur, mulțumirile mele se îndreaptă într-un fel special către Directorul Editurii „EXPERT", care și-a luat sarcina atât de grea și de costisitoare de a publica această splendidă carte-album, în condiții grafice excepționale, Domnul Prof. Dr. Valeriu Ioan-Frank, și care a deschis seara cu cuvinte foarte emoționante, Domnia Sa însuși fiind un mare iubitor al artelor și poet. I-am urmat la cuvânt, dând publicului două explicații: în primul rând, de ce era nevoie de această carte: pregătită să fie un omagiu la 75 de ani de la nașterea fratelui meu, ea umple un gol, căci, deși au trecut de atunci, iată 27 de ani, nici un critic de artă dramatică nu s-a hotărât să abordeze acest subiect. O carte despre arta actoricească a lui Toma Caragiu ar fi putut deveni o *ARS DRAMATICA,* necesară în pregătirea tinerilor actori – am așteptat, dar, din păcate, acest lucru nu s-a întâmplat; apoi, în tot felul de dicționare de cinema sau de articole ocazionale, data sau locul nașterii și alte date referitoare la fratele meu și la creațiile lui au apărut cu greșeli, uneori grave, am ținut ca aceste lucruri să fie corectate și spuse o dată pentru totdeauna clar, fără putință de echivoc; în al doilea rând de ce am conceput cartea într-un anume fel, de ce am numit-o *IPOSTAZE:* cum nu sunt de specialitate (sunt lingvist și filolog), sunt și soră pe deasupra, nu puteam face o analiză competentă și, mai ales, obiectivă a artei lui Toma. Atunci am găsit această modalitate de prezentare a unor chipuri de expresie – extrase și mărite pe recto, dintr-o scenă aflată pe verso – care, ca într-o succesiune a imaginilor dintr-un film, să ofere privitorului posibilitatea de a aprecia capacitatea acestui mare actor de a exprima stări atât de diferite. Desigur, cartea este precedată de un capitol despre rolurile lui Toma, un altul despre ce a făcut posteritatea pentru memoria lui, și o încercare a mea de portret al omului Toma.



Sunt mulțumită că am reușit să văd cartea tipărită și, în același timp, mulțumită de ținuta ei: cred că cel puțin atât merita actorul de teatru, de film și de televiziune, poetul Toma Caragiu.

RESTITUIRI

NAE IONESCU

Ion CAZABAN

Nae Ionescu. Profesorul și lecția de teatru

Cele peste 30 de cronici și note teatrale, scrise de Nae Ionescu pentru ziarul *Cuvântul* în anii 1927–1928, sunt, astăzi, ca și necunoscute. La un moment dat, Mihail Sebastian dorea să le adune într-un volum, pentru că apreciase „unele pagini de o adâncime critică fără egal". Chiar dacă Sebastian – atât de legat și el de personalitatea Profesorului – supralicitează, aceste pagini indică nu numai diversitatea preocupărilor, dar și a posibilităților publicistice ale lui Nae Ionescu într-o etapă din viața sa când aventurierul politic nu-și arătase încă fața. Sebastian se afla printre tinerii – M. Eliade, Noica, V. Băncilă, Cioran, Herseni, mulți alții – care-i urmăriseră cursurile, dar și articolele de gazetă. Când va scrie despre teatru, nu va scrie cronici expeditive, formale, ci gândite, axate pe respectarea unor principii de creație, care să însemne ceva, în special pentru oamenii scenei. Deseori avem impresia că Profesorul examinează spectacolul și apoi dă lecții prin cronicile sale, așa cum credea util pentru teatrul nostru. Ca un detaliu biografic, apariția cronicilor coincide cu momentul când fratele său, Alex. Ionescu-Ghibericon, actorul, vine de la Cluj la București, împreună cu prietenul său, regizorul Sică Alexandrescu, mai întâi la Grădina Marconi, apoi la Teatrul Nostru, înființat de ei.

În anii 1927–1928 scenele românești vor continua să arate același eclectism al repertoriului ce dovedea dezorientarea celor ce presimt apropiata criză economică. Nae Ionescu va scrie despre tot felul de spectacole, mai mult sau mai puțin semnificative, dar, dincolo de ele, va ști să semnaleze, cu neașteptată pricepere, o anumită situație ce-și căuta soluția, să atingă câteva probleme urgente pentru teatrul nostru. Una dintre probleme era – și atunci – afirmarea dramaturgiei originale. Se joacă Lucian Blaga, G. Ciprian, V. Eftimiu, G.M. Zamfirescu, Gib Mihăescu, Camil Petrescu. Nae Ionescu are ocazia să vadă premiere deosebite. Gib Mihăescu îi confirmă încă o dată opinia că „un dramaturg spune mult, dar nu multe". Va prețui *Omul cu mârțoaga* de G. Ciprian pentru „înțelegere tipic-simbolică, în adâncime, a realității"; pe G.M. Zamfirescu, care dovedește „o remarcabilă maturitate dramatică" *(Cuvântul,* nr. 1041, 10 martie 1928). *Domnișoara Nastasia* este o dramă veritabilă, cu „o expunere scurtă și activă, un dialog sobru până la zgârcenie, un crescendo strâns și disciplinat al acțiunii, bună economisire și înseriere a scenelor, în care tipurile bine precizate sunt reduse la minimul strict necesar" *(Cuvântul,* nr. 858, 7 septembrie 1927).

La montarea piesei – mai ales când este una clasică – trebuie „să intervină mintea și gestul creator al regizorului" *(Cuvântul,* nr. 854, 3 septembrie 1927). Critica sa îi va sancționa pe cei în eroare de concepție. Când e nemulțumit de „puținătatea de gândire a regiei", aduce de obicei argumentele profesorului: la *Prometeu* de V. Eftimiu „tot scenariul (înscenarea, scenografia? – *n.n.)* a fost clădit pe elementul dolomitului. Caracteristica construcției arhitectonice este deci «în înălțime», precumpănitoare fiind linia verticală. Această înțelegere e fundamental falsă. Și iată de ce: verticala reprezintă elanul spre cer. Probă, goticul. Ea este arhitectonic caracteristica raselor care realizează un efort constant de mântuire prin

propriile puteri ale omului. De aceea goticul s-a născut în țările de nord, unde s-a ivit și protestantismul, adică forma de religiozitate care poate renunța mai ușor la divinitatea lui Cristos. Mitul lui Prometeu însă, de altfel ca și creștinismul, reprezintă mântuirea prin îndurarea divinității care – într-o formă sau alta – se coboară în omenire. Consecvent, arhitectura sudului [...] construiește în întindere. Probă, bizantinul și romanul. Linia caracteristică este nu verticala, ci orizontala. Aceasta trebuia să fie elementul constructiv în scenariul d-lui Soare. Mergem spre Olimp, nu înspre cetatea Graalului" *(Cuvântul,* nr. 959, 17 decembrie 1927). Realizarea atmosferei de viziune romantică din *Don Carlos* de Schiller nu a reușit, fiind „o chestie de tradiție și de cultură care nouă – în speță – ne lipsește" *(Cuvântul,* nr. 980, 9 ianuarie 1928). Deși îi remarcă „însușiri de stilizare", regizorul este criticat pentru neglijențe de formă, dar și de fond. Ceea ce nu înseamnă că va vâna permanent greșelile lui Soare – când are prilej, îl va susține chiar: *Comedia fericirii* „e mai mult decât un spectacol bun, e unul interesant" *(Cuvântul,* nr. 856, 5 septembrie 1927).

Alt regizor experimentat, Vasile Enescu, înțelege totuși eronat *Femeia mării:* el „a crezut că stă în fața unei teme mistice [...] atunci când de fapt nu avea în față decât o problemă socială: necesitatea de a fi liber în momentul când te legi cu un alt om". Pentru cronicarul care ține la unitatea dramatică, piesa lui Ibsen pare „cam stufoasă", cu „trei acțiuni, cu trei centre de interes, ceea ce evident constituie un păcat împotriva simplicității și economiei spectacolului". În consecință, „unitatea construită de d. Enescu este mai îngustă decât acțiunea dramei" *(Cuvântul,* nr. 1235, 29 septembrie 1928).

Dincolo de opiniile foarte favorabile despre primele spectacole regizate de Sică Alexandrescu, vom găsi în cuvintele lui Nae Ionescu o caracterizare de mare exactitate, care se va menține în timp: „Culoare locală împinsă până la pitoresc, ritm propriu care pune textul în valoare maximă și mai ales o severă disciplină care izbutește să țină spectacolul pe muchea primejdioasă dinspre șarjă. Simț instinctiv sau experiență a scenei – e indiferent. Fapt e că nu sunt mulți regizori care să țină un spectacol în mână cu siguranța și autoritatea cu care o face Sică Alexandrescu. Desigur, asta nu o vede publicul. Căci jocul e așa de natural și fără tropuri, încât ai impresia că spectacolul «se face singur». Dar tocmai asta dovedește marele merit al directorului de scenă". Calitatea principală a lui Sică Alexandrescu ar fi „de a înțelege întotdeauna teatrul în intențiile lui esențiale și de a nimeri tonul cel mai potrivit" *(Cuvântul,* nr. 978, 7 ianuarie 1928).

În cronici redactate operativ, cvasioral, preocuparea pentru adecvare se regăsește mereu, într-o privință sau alta. Directorul cel mai adecvat pentru Naționalul bucureștean va fi, fără ironie, Corneliu Moldovanu (care „nu e un om de mare îndrăzneală") și nu Ion Minulescu („prea spontan și mobil, spiritualicește"). Nici poetul Mihai Codreanu, „rece, măsurat", nu este compatibil să-l traducă pe romanticul Rostand. Nici scena Companiei Bulandra nu-i potrivită pentru ambiția de monumentalitate cu care s-a montat *Don Carlos* – o montare în draperii „ar fi evitat ridicolul și meschinul". Nae Ionescu este nu numai un spectator pregătit (fără îndoială, și de teatrul german), dar și un publicist informat în direcția practicată temporar, acomodându-se prompt, încât observațiile sale critice să nu fie simple notații gazetărești, convenționale, fără pondere, cum se citeau de obicei.

Într-o perioadă de schimbări teatrale, de tatonări inerente, dar și de improvizații facile și adaptări „după ureche", Nae Ionescu pretinde criterii precise, concepte orientative clare. Criteriul adecvării este doar unul dintre ele. Celelalte la care apelează sunt: autenticitate, omogenitate, unitate – proprii unei gândiri creatoare „organice", „disciplinate", prezentă în textul dramatic sau în spectacol.

Nae Ionescu știe să deosebească în spectacol calitățile fiecărui component expresiv. Uneori calități distincte, scăpând din obișnuit, criteriile critice rămânând aceleași. Despre „un mare actor ieșit astăzi din circulație" va scrie: „Rareori am avut prilejul să văd – chiar în străinătate – un rol mai deplin, mai unitar închegat și, în același timp, cu o mai impresionantă bogăție de amănunte. Zaharia Trahanache nu este, în interpretarea lui Iancu Petrescu, un personaj construit, ci unul trăit organic, desfășurându-se nu după o linie bine prevăzută și disciplinat urmărită, ci hotărându-se dinăuntru în afară. Iancu Petrescu trăiește legea interioară a eroului său. [...] Fiecare fragment de situație se rotunjește și se precizează *concret,* deci cu tendința de a deveni de sine stătător, dar în același timp *simbolic,* fiecare amănunt și mișcare fiind reprezentative și definitoriu pentru întregul personagiu" *(Cuvântul,* nr. 746, 29 aprilie 1927). Nae Ionescu nu optează totuși pentru rolul „născut" sau pentru cel „construit". Constatările sale nu decurg dintr-un punct rigid de vedere. Maria Ventura pare să premeargă o indicație regizorală actuală (vezi Peter Brook, pentru interpretul lui Hamlet!!). Actrița noastră, atunci, „s-a gândit, probabil, mai mult la Fedra și mai puțin la Racine. Dar în această concepție, realizarea rolului este excepțională". După Nae Ionescu, Maria Ventura este un exemplu din care „actorii vor fi înțeles ce înseamnează a concepe unitar un rol și a-l construi organic, urmărind personajul în creșterea naturală a conflictului". Actorului i se cere „o bogată și sensibilă intuiție artistică", pentru a nu fi pe scenă „un om de pe stradă" și, depășind „concretul" acestuia, să afle „semnificația esențială" a rolului *(Cuvântul,* nr. 1013, 11 februarie 1928).

După zece ani, la ancheta organizată de gazeta de orientare legionară *Buna Vestire*,* Nae Ionescu își mărturisește dezinteresul pentru teatrul care nu mai este operă de cultură. Acum conceptul său de „unitate" se modifică într-unul de „totalitate", după care spectacolul modern este „un întreg în funcție de care și prin care trăiesc toate componentele", obligându-l pe actor să renunțe la rolul de „vedetă".

* La ancheta din septembrie–octombrie 1937, au răspuns: Nicolae Iorga (vrea un stil românesc în teatru: „Orice e bine gândit și simțit redă, cu voie sau fără, o psihologie individuală, fondul indelebil al rasei"); Victor Ion Popa (susține teatrul sătesc și pentru copii, dar nu condamnă spectacolul bulevardier, considerând că teatrul nostru nu e „în criză", ci pe „o treaptă a dezvoltării încete"); Mircea Eliade („sensul primordial și esențial al dramei: relevarea misterelor, înțelegerea condiției umane", pentru care este necesar un actor cu „conștiință inițiatică". M.E. anunță în pregătire piesa *Ciuma,* despre vremea lui Caragea Vodă); H. Acterian („să ne întoarcem la clasici, la înălțimile spiritului uman, acolo unde drama se mântuiește"); Camil Petrescu („literatura (e) năpădită de concurența străină"). Este preluat din revista *Vremea* articolul lui C. Noica *Pentru o dramă românească.* Nu lipsesc declarațiile antisemite și xenofobe (Nae Ionescu, M. Eliade, H. Acterian).

Caricatură de V.I. Popa.

Nae IONESCU

Critica dramatică la noi și în străinătate

Am făcut și eu de câteva ori cronică dramatică. Incidental. Și numai în funcțiuni subalterne, interimare. Dar nu am fost niciodată bucuros de această activitate. E prea grea și nerecunoscătoare. Mai ales la noi.

Toate lucrurile sunt mai ușor de făcut într-o cultură cu raporturi ordonate. E un fapt pe care îl uită de obiceiu acei câțiva oameni pregătiți și acei nesfârșit de mulți oameni pretențioși care pretind că nu avem critică dramatică îndeajuns de competentă. Eu vorbesc dinăuntrul meseriei în afară și nu-mi apăr confrații, ci numai explic o situație.

„Nu vedeți ce critică dramatică există în străinătate?" Ba vedem. Dar dvs. nu vedeți ce teatru există în străinătate? Peste hotare, cronicarul e ținut să înregistreze critic, dintr-o atitudine mai mult pasivă, realizarea spectacolului. Există o tradiție artistică, există o orientare și o disciplină a spiritului public, în care orice nouă reprezentare se încadrează în chip aproape mecanic. Cronicarul constată: e bine sau e rău. Jocul artiștilor? Aproape că nu există. Trebuie să fie un eveniment senzațional pentru ca el să fie înregistrat. E de la sine înțeles că o piesă trebuie să fie bine jucată de îndată ce ea trece pe scena unui teatru onorabil, de care o gazetă merită să se ocupe.

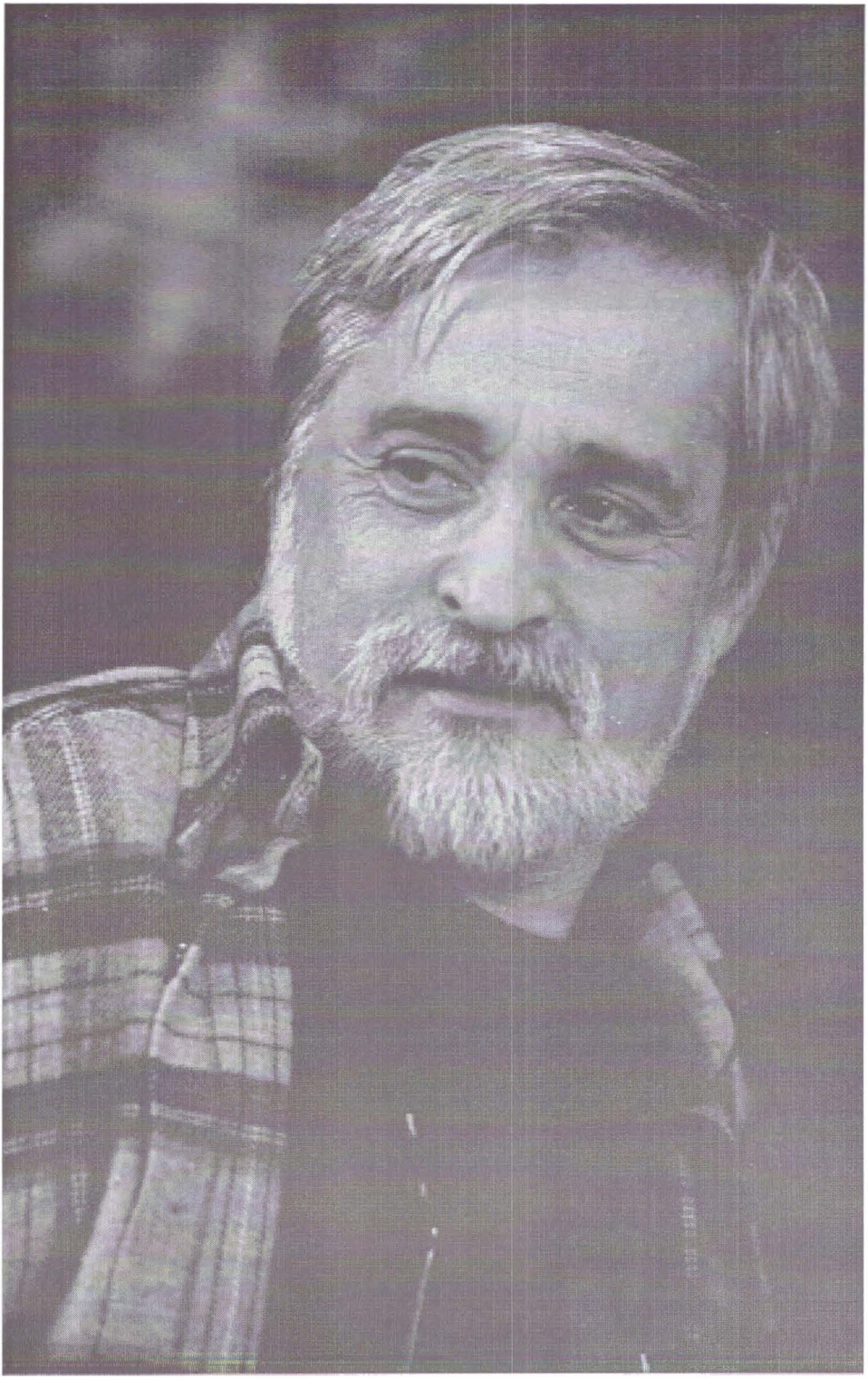
Montarea? Dar ce problemă extraordinară e montarea, când în atmosferă există o realitate de la sine înțeleasă: disciplina stilistică, putința de a gândi unitar și organic, o realizare artistică, oricare ar fi ea? E așa de natural ca o dramă să fie potrivit montată. Un exemplu: în Germania face acum mult zgomot un regizor – Piscator. Pe vremuri, era la Lessing Theater, unde monta *Hoții* de Schiller. Realizarea avea multe idei noi și îndrăznețe, deși exagerate. Întrebuința, de pildă, două scene suprapuse în care Karl și Franz Moor erau reprezentați concomitent atunci când teatrul (textul? – *n.n.)* și tradiția indicau două tablouri succesive. Cât credeți că au scris cronicarii dramatici asupra montării? Nici unul mai mult de 15 rânduri. Pentru că problema nu prezenta interes? Nu, ci pentru că acolo inovațiile nu au nevoie de prea multe comentarii pentru a fi înțelese. Există teren apreciativ la public. Asta e.

Dar la noi? La noi, cronicarul nu e critic, trebuie să fie profesor. Unde confratele străin informează, noi suntem obligați să facem școală actorului, lecții directorului dacă nu e suficient orientat, lecții directorului de scenă și regiei. Cronicarul român nu se poate mărgini la funcțiunea de cenzor: el e silit să intervină activ, colaborând cu teatrele la asigurarea unor spectacole din ce în ce mai ridicate. Pe când aiurea critica învață de la teatru – cum e și foarte normal –, la noi teatrul trebuie să învețe de la critică.

Iată ce dificile probleme cad în sarcina criticii dramatice românești. Cad – de fapt – nu numai teoretic. Și atunci nu e o ușurătate nedreaptă și insultătoare vecinica comparație cu străinătatea? Să nu exagerăm: critica noastră dramatică suportă orice confruntare, chiar dacă lăsăm la o parte însărcinările ei specifice. Cetiți, vă rog, foiletoanele pariziene: sunt toate scrise de literatori diletanți. Oameni de gust, foarte adesea, dar nu de meserie.

Și pe urmă, comentariile prea ample sunt zadarnice: să mărturisească directorii de teatru dacă sprijinul cronicarilor noștri – așa cum sunt ei – e de neglijat când se socotesc contribuțiile fiecăruia la nivelul actual al spectacolelor și la educarea gustului. E singura mărturie concludentă care, sunt sigur, ar face să înceteze aprecierile hiperexigenților noștri și ar înlesni situația – deosebit de grea– a criticii dramatice românești.

(Rampa nr. 3973, 20 aprilie 1931)



SICĂ RUSESCU

INTERVIU

Sică RUSESCU:

„Situația financiară ne limitează fantastic"

Născut la 28 ianuarie 1945, București. Absolvent al Facultății de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" București. Membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România (UAP). Membru UNITER.

PREMII: Premiu la Festivalul de teatru CERVANTINO, Mexic; Premiu de scenografie ATM, 1988; Premiu de scenografie Festivalul de teatru scurt Oradea, 1990.

Expoziții personale de pictură, SIMEZA: 1977 și 1987. Expoziții colective și de grup, 1968–1988.

SPECTACOLE: 1971 – **Bună seara, domnule Wilde!** după Oscar Wilde, musical de E. Mirea si H. Mălineanu, regia Alexandru Bocănet; 1972 – **Vlad Țepeș în ianuarie** de Mircea Bradu, regia Magda Bordeianu; 1974 – **A opta zi, dis-de-dimineață** de Radu Dumitru, regia Magda Bordeianu; 1974 – **Șoc la mezanin** de I.D. Șerban, regia Olimpia Arghir; 1975 – **Întoarcerea la Micene** de Tossitza Averoff, regia Dan Nasta; 1975 – **Întoarcerea fiului risipitor** de Aleksandr Vampilov, regia Valeriu Paraschiv; 1978 – **Craii de curtea veche** de Mateiu Cargiale, regia Alexandru Repan; 1978 – **Mâța în sac** de Georges Feydeau, regia Dan Micu; 1980 – **De ce dormi, iubito?** de Jos Vandeloo, regia Valeriu Paraschiv; 1981 – **Karamazovii**, după Dostoievski, regia Dan Micu; 1982 – **Zigzag** de I.D. Șerban, regia Olimpia Arghir; 1983 – **Calandria** de Bernardo Bibiena, regia Costin Marinescu; 1983 – **Trăsura la scară** de Mihai Ispirescu, regia Dan Micu; 1983 – **Treptele Unirii** de Alecu Popovici; 1984 – **Orfeu în Câmpia Dunării** după Nichita Stănescu; 1984 – **Cumințenia pământului,** după Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Gheorghe Ion, Adrian Păunescu, Marin Sorescu, regia Mihai Lungeanu; 1985 – **Scapino** de Molière, regia Alexandru Dabija; 1987 – **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale, regia Dan Micu; 1988 – **Propilee & orhidee S.A.** de Dimos Rendis, regia Mircea Marin; 1988 – **Taifun (Furtuna)** de Tzao Yui, regia Alexandru Dabija; 1989 – **Burghezul gentilom** de Molière, regia Alexandru Dabija; 1990 – **Luv (Amor american)** de Murray Schisgal, regia Nae Caranfil; 1991 – **Ospățul lui Balthazar** de B. Fundoianu, regia Alexandru Dabija; 1990 – **Mireasa mută** de Ben Jonson, regia Alexandru Dabija; 1991 – **Cruciada copiilor** de Lucian Blaga, regia Laurian Oniga; 1991 – **Casa în care a locuit Swift** de Grigori Gorin, regia Andreea Vulpe; 1992 – **Șantaj** de Ludmila Razumovskaia, regia Dominic Dembinski; 1993 – **Rinocerii** de Eugen Ionescu, regia Laurian Oniga; 1993 – **Underground** de M. Gorki, regia Alexandru Repan; 1993 – **Fata cuminte** de C. Goldoni; 1993 – **Scrisori de dragoste** de A.R. Gurney, regia Mircea Cornișteanu; 1994 – **Misterele Londrei** după G.B. Shaw, musical de Dan Ștefănică și Eugen Rotaru, regia Dominic Dembinski; 1996 – **Azilul roșu** de Mihici, regia Eugen Mandric; 1996 – **Omul care aduce ploaia** de Richard Nash, regia Tudor Mărăscu; 1997 – **Maria Callas** de Terrence McNally, regia Radu Gabrea; 1998 – **Acești nebuni fătarnici** de Th. Mazilu, regia Dominic Dembinski; 1998 – **Hotel** de Ray Cooney, regia Horațiu Mălăele; 1999 – **Cui i-e frică de Virginia Woolf** de E. Albee, regia Radu Gabrea ; 2000 – **Zoon Erotikon** după D.H. Lawrance, regia Mihai Măniuțiu; 2001 – **Operele complete ale lui WLM ȘXPR** de J. Borgeson, A. Long, D. Singer, regia Petre Bokor; 2001 – **Vino la pod, iubita mea!** de Kiszely Gábor, regia Alexandru Repan; 2002 – **I-auzi ce-ntâmplare caraghioasă s-a petrecut pe drumul spre Forum!** de Burt Shevelove și Larry Gelbart, regia Petre Bokor; 2002 – **Romeo și Jeanette** de Jean Anouilh, regia Claudiu Goga; 2003 – **Sărbători fericite** de Jean Poiret, regia Dinu Cernescu; 2003 – **Variațiuni enigmatice** de Eric Emmanuel Schmidt, regia Claudiu Goga.

Început de stagiune. Săli de teatru care încă/în sfârșit se renovează. Teatrul de Comedie e în plin șantier, va fi deschis în luna noiembrie. Sala „Toma Caragiu" a Teatrului „Bulandra" este deja gata. Teatrul „Constantin Tănase" și Teatrul „Creangă" abia au început lucrările.

Sala Studio a Teatrului „Nottara" este și ea reamenajată, proiectul aparținându-i scenografului Sică Rusescu.

Irina Ionescu: *Care ar fi definiția unei săli-studio?*

Sică Rusescu: O sală care să se preteze la experimente. Dar în sala aceasta s-au jucat și spectacole foarte mari... Nu putem uita că aici s-a jucat *Hamlet*-ul lui Cernescu... Spectacole extraordinare.

I.I.: *Acum arată deja altfel.*

S.R.: E o sală pe care chiar domnul Ciulei avea de gând să o modifice, pentru că se impuneau niște modificări. Spațiul, oricum, trebuie să păstreze structura de rezistență a casei, nu pot fi dărâmați pereți de sprijin... Drept care am găsit o formulă

pentru a face sala multifuncțională: poate fi scenă italiană, poate fi teatru *en ronde* și un regizor, care vrea altceva, poate schimba. Scaunele nu mai sunt fixe, există acum posibilitatea de a modifica și spațiul de joc, și intrările. Eu cred că, în momentul acesta, sala asta, studioul ăsta...

I.I.: *Există totuși o definiție tehnică a termenului de studio?*

S.R.: Habar n-am. Eu când am venit acum 36 de ani în Teatrul „Nottara", se numea Sala *Studio*, pentru că domnul Lovinescu promova în acea perioadă teatrul experimental, spectacole făcute de tineri regizori, piese scurte, s-au făcut chiar *coupé*-uri cu trei piese scurte... Și așa a rămas. Cam toate teatrele din țară, care au două săli, au un *studio* – e sala, de mici dimensiuni. Există la Oradea, la Brașov.

I.I.: *Dar nu este doar o scenă italiană.*

S.R.: Nu. E un spațiu care poate să primească..., un spațiu neconvențional. Așa cred. Ce știu e că spațiul de aici de la „Nottara" va fi disputat de mai toți regizorii... (Trece Dan, tehnician în teatru. Se discută despre o cișmea care n-ar trebui să se rotească, despre o țeavă, un racord, silicon și Alexandru Dabija care vine mâine și vrea să vadă apa curgând, la cișmea)... Lucrăm deja cu Sandu Dabija, *Înșir-te mărgărite* de Victor Eftimiu – un spectacol foarte special. Primul proiect în Sala *Studio* renovată.

I.I.: *Ați schimbat complet și instalația de lumini?*

S.R.: Nu. Sala s-a modificat pe un proiect de spectacol, nu am avut bani pentru investiții. Practic, modificarea s-a făcut în loc de decor. Deși Primăria nu ne-a dat nici un ban, noi am hotărât totuși să o facem. Am făcut-o pe spezele noastre, cu atelierele noastre, fără oameni, chiar a fost o muncă... superbă. Am decopertat scena, sala era plină de putregai. Am făcut întâi curățenie, am dat afară tot ce însemna putregai. Sala a fost inundată de nu știu câte ori, erau gândaci... Am dat jos toată podeaua, am scos scaunele și am făcut o structură nouă. Pe deasupra am pus dușumea normală, ca să ne încadrăm în devizul spectacolului.

I.I.: *Urmează să modificați restul în momentul în care va aloca și Primăria niște fonduri?*

S.R.: Da, pentru că acum nu ne-a dat nimic.

I.I.: *Practic, ați redistribuit luminile, fără să suplimentați?*

S.R.: Avem zece proiectoare noi, care urmează să vină zilele acestea... Partea de sonorizare era bună, oricum. La vară, vrem să punem și aer condiționat. Să devină un spațiu în care să se poată juca seara, spectacole de noapte – *Nocturne*. Vrem să facem chestia asta, sala se pretează perfect. Vom oferi spațiul și altor trupe, și pentru workshop-uri. Sunt sigur că o să avem aici o stagiune cu multe piese.

I.I.: *Spectacolele care se jucau până acum pot fi reluate?*

S.R.: Da, asta am și vrut. Am încercat să nu perturbăm, prin transformarea pe care am făcut-o, activitatea teatrului sau să anihilăm spectacolele care erau gândite pentru spațiul de acolo. Am modificat spațiul, dar la prima vedere ai impresia că nu s-a schimbat nimic.

I.I.: *Numai că totul se mișcă acum.*

S.R.: Se mișcă, și scaunele se mută: în mijloc, când lateral, când pe scenă. Și eu sunt curios să văd cum va fi.

I.I.: *Lucrați și la alte proiecte, lucrați în paralel la mai multe proiecte?*

S.R.: Da, mi se întâmplă. Acum mai am două proiecte în lucru – *Cursa de șoareci* de Agatha Christie și mai există o perspectivă de a face *Pădurea* de Ostrovski. Sunt deja prea multe proiecte, în condițiile în care avem nesansa unei finanțări precare din partea Primăriei. Din punct de vedere financiar, este cea mai dificilă perioadă pentru teatru. Deși, rezultatele sunt invers proporționale... Adică, noi avem spectacole care se vând, au spectatori, dăm premiere cu o frecvență extraordinară...

I.I.: *Care ar fi frecventa?*

S.R.: Păi, anul trecut am avut șapte premiere. Enorm, ritmul a fost teribil. Doborâm oamenii, vorbesc de partea tehnică...

I.I.: *Și când ați intrat în teatru, cum era?*

S.R.: Eu am intrat în teatru într-o perioadă excepțională, cu o generație excepțională: Alexandru Repan, Emil Hossu, George Constantin, Gilda Marinescu, Ștefan Iordache, Melania Cârje. Atunci am intrat în teatru, cu toții. Era perioada lui Lovinescu. Alecu Paleologu era secretar literar. Era Rafi regizor, George Rafael. Apoi a apărut Dan Micu... După perioadele astea, totul s-a făcut un tăvălug... s-a mers spre o calitate mai îndoielnică... O perioadă de mare înflorire, cu spectacole de bună calitate a fost pentru noi '89. Țin minte că am făcut un spectacol..., celebru. Din cauza lui era să ne și aresteze. *Burghezul gentilom*. Sandu Dabija semna regia, eu scenografia și George Constantin era în rolul principal. A ieșit un scandal... au făcut vizionări interne, cu Tamara Dobrin... erau cozi la bilete până la Patria... Făcusem o parodie la Ceaușescu. S-a jucat o perioadă, nu mult. Ne-au interzis, ne-au amenințat. A ieșit excepțional.

I.I.: *Și acum?*

S.R.: Situația financiară ne limitează fantastic – dar încercăm să ne descurcăm. Toată lumea știe să facă decor și costume cu bani mulți. Important e să faci același lucru, dacă se poate cu același efect plastic, dar cu bani mai puțini. Sunt câțiva scenografi care se bucură de privilegiul de a cheltui mult. Depinde de teatru, de inventivitatea ta, de cum poți să te înțelegi cu regizorul.

I.I.: *Depinde și de ateliere, de meseriașii care sunt în spate. Știu că Liviu Ciulei deplângea, la un moment dat, cred că după premiera cu* Hamlet, *situația atelierelor în Teatrul Bulandra, le compara cu ce exista pe vremuri și spunea că nu mai sunt, nici pe departe, meșterii care erau în ateliere.*

S.R.: Așa este. Nici noi nu mai avem acum oameni de teatru. Am avut meșteri extraordinari. Acum avem tâmplari foarte buni, dar croitorie sau altceva nu mai avem. Am apucat nu știu câte reduceri de personal și de fiecare dată când se reducea personalul era un croitor, un tâmplar, un mecanic și au plecat, au plecat, au plecat. Alții s-au pensionat.

I.I.: *Și echipa tehnică? Sunt iarăși foarte mulți scenografi care se vaită de indisciplina echipelor tehnice.*

S.R.: Există un meci permanent între scenografi și cei care mânuiesc decorul. Dar noi lucrăm și în condiții foarte proaste. Nu avem magazie de decoruri. Noi strângem decorul și îl ducem la nu știu câte case, într-o magazie improvizată. Iarnă, ploaie – decorul stă în ploaie. Și, la urma urmei, îi și crezi. Cu salariul pe care-l au ce să... Toți avem salarii foarte mici, dar ei...

I.I.: *Știu că lucrați cu machete, pentru fiecare spectacol.*

S.R.: Da, eu fac machete pentru că mi se pare că e mai... (Trece Mircea Diaconu. I se amintește să vorbească pentru scaune. Nu uitase, oricum)... simplu, deși e multă muncă. Dar prefer să le fac pentru că așa am și control asupra execuției decorului și nici prezența mea nu mai e obligatorie, tot timpul, tot timpul, la modificările care se fac pe parcurs. Regizorul lucrează pe machetă, își imaginează mult mai ușor tot ce se întâmplă.

I.I.: *Poate figura chiar cu boabe de fasole sau ăsta e folclor?*

S.R.: Nu, e folclor. Nu, el are macheta, vede altfel spațiul. Eu am făcut machete pentru toți regizorii cu care am lucrat. Sunt scenografi care fac desene foarte frumoase, tablouri dar care nu sunt altceva decât niște – cum să le spun – niște păcăleli. A face un desen frumos și pe scenă să-ți iasă un obiect care nu are nici o legătură cu piesa... Macheta mă forțează să țin seamă de rigorile stabilite de la început cu regizorul. Regizorul poate să-și dea seama dacă acolo intră un scaun, dacă în partea cealaltă are loc să facă un număr de coregrafie... Macheta poate să

fie mai utilă unui regizor decât schițele tehnice. Unor regizori le este greu să citească cum trebuie planurile. Pentru că, se face o schiță artistică și se fac și planuri tehnice, planuri de execuție care pleacă în ateliere, pleacă la tâmplărie, la mecanică, la pictură. E o meserie extraordinar de complexă.

I.I.: *Începe cu grafica?*

S.R.: Nu știu de unde și cum începe. De pildă, formația mea nu este de scenograf. Eu sunt pictor, dar așa tare m-am îmbolnăvit de teatru, încât destinul mi s-a sucit, așa un pic. Se leagă și de arhitectură și de construcția spațiului. Îți trebuie multe calități ca să faci asta. Gândește-te la Ciulei, la Paul Bortnovski – corifeii scenografiei, care sunt și arhitecți și plasticieni și oameni de teatru. Un scenograf trebuie să fie, în mod evident, *locotenentul* regizorului, concepția lui să fie o concepție care să se potrivească concepției regizorale. Sunt scenografi care au tendința de a ieși în evidență și de a face lucrări din care se văd numai ei și se simte imediat. Sunt oameni care vor să demonstreze cât de buni sunt, cât de talentați sunt... în detrimentul spectacolului.

I.I.: *E vina lor, până la urmă?*

S.R.: Sigur că e vina regizorului care s-a bucurat că va avea un decor frumos. Da' nepotrivit. Deci poți să faci un decor foarte frumos, foarte plăcut, dar care să nu se potrivească deloc cu piesa respectivă.

I.I.: *Dumneavoastră cum lucrați, aveți o formulă proprie?*

S.R.: Eu discut foarte mult cu regizorul înainte de a mă apuca de treabă. După ce iau contact cu textul, stau foarte mult de vorbă cu regizorul. În general, regizorii cu care lucrez îmi sunt prieteni, sau îmi devin prieteni. Dacă relația nu e foarte apropiată, nu întotdeauna e cu succes. Stăm mult, dezbatem, ne chinuim mult până ajungem la o formulă care e acceptată de ambele părți. Urmează realizarea machetei și apoi, scena.

I.I.: *Faceți o documentație foarte...*

S.R.: Fără documentație nu se poate. Trebuie să faci și studiu de piață, să găsești materialele dacă sunt mai speciale... Pe sărăcia asta trebuie să înlocuiești tot felul de materiale, nici nu vreau să mă gândesc.

I.I.: *Se întâmplă să și transformați decoruri mai vechi? Să refolosiți materiale?*

S.R.: Sigur, dar asta nu și-o permit decât scenografii care au cât de cât control asupra atelierelor; e mai complicat. Plus că nu poți să iei elemente dintr-un spectacol, semnate de un scenograf, să le pui la tine. Există un anume respect și o anume decență, dar neavând lege care să spună că paternitatea decorului...

I.I.: *Drepturi de autor.*

S.R.: Nu există asta în teatru. Atâta timp cât teatrul e beneficiarul, el plătește, el investește... Respecți atât cât îți dictează bunul simț. Poți să iei un dulap, de exemplu, dintr-un spectacol care nu se mai joacă și să-l modifici. La nivelul ăsta. Dar nu iei un obiect de decor și-l pui în altă piesă. Se întâmplă, din cauza sărăciei, cu mobilierul: mai pui o husă, mai transformi ceva... Ține de moralitate, nu te bucuri de munca altuia. Altul a făcut un decor, tu îl iei, îl vopsești din roșu în galben și... Se mai întâmplă, însă.

I.I.: *Premiera la* Înșir-te mărgărite *când o să aibă loc?*

S.R.: Peste o lună, o lună și ceva. O să vedem cum va fi. Nici eu nu știu. Inventăm, pentru că sala, așa cum arată acum, nu te lasă să pui decor. Te obligă doar la elemente, doar la recuzită. Nu mai avem cum să punem decor masiv. Există acum altă libertate de mișcare, cu totul alte posibilități pentru spațiu...

I.I.: *Și pentru text.*

S.R.: Asta e treaba regizorului.

Luni, 13 octombrie 2003, la Cafeneaua Nottara

Irina IONESCU

FESTIVALURI, GALE ș.a.

GALA TÂNĂRULUI ACTOR

Alina MANG

Un HOP timid

Am sperat, crezând că e și firesc, ca, de la o ediție la alta, Gala HOP să ia amploare, să câștige interes în rândul celor cărora le este adresată – tinerii actori absolvenți ai ultimilor patru ani – să se transforme într-o manifestare vie și dinamică, în stare să le capteze energiile, să împrumute din elanul firesc al vârstei și din nonconformismul lor. Dar lucrurile nu stau deloc așa.

Nu îmi propun să despic firul în patru, căutând răspunsuri sau soluții, dar nu mă pot opri să nu compar ceea ce am văzut cu ceea ce am sperat. Am constatat astfel că, deși s-a tot vorbit de numărul mare al concurenților prezenți în acest an la preselecție, Gala a fost „săracă". Sunt tineri pe care i-am remarcat la facultate sau i-am descoperit mai apoi, vizionând diferite spectacole, dar ale căror nume nu le-am regăsit în programul Festivalului de la Mangalia, deși mi-ar fi făcut o mare plăcere. UNITER, principalul organizator (alături de Ministerul Culturii și Cultelor, Primăria Municipiului Mangalia, TVR), a strâns în rândul publicului profesori universitari, critici, directori de teatre (din București și din țară), secretari literari etc. Consider că participanților li s-a oferit o șansă, aceea de a juca într-o singură seară în fața tuturor acestor persoane, adunate laolaltă în sala de spectacol.

Pe de altă parte, e drept că formula manifestării este caracterizată de conservatorism. Se simte nevoia deschiderii către *altceva,* care să-i confere noutate, infuzie de dinamism și care, pur și simplu, să incite. Propunerea volumului *Nostalgia* al lui Mircea Cărtărescu – drept subiect al probei impuse la Secțiunea individual – poate fi un prim pas. În spatele slabei atracții pe care acest festival o exercită asupra potențialilor concurenți, s-a zvonit că s-ar afla și lipsa unei mize clare, eventual financiară. Exemplele ultimilor ani contrazic această ipoteză, iar în ceea ce privește consistența bănească a premiului cine nu s-ar bucura să fie mai mare? Dar sunt sigură că nici unul dintre cei intrați în concurs nu s-a gândit. în primul rând, la acest lucru.

Galei nu i-ar strica mai mult curaj atât partea organizatorilor, cât și a participanților. În plus, celor din urmă mai multă încredere în propriile forțe, în tinerețea si datoria lor de a schimba, de a da față nouă prezentului.

Cei înscriși la Secțiunea individual au interpretat un moment după un text liber ales și altul după unul impus. În urma acestora, s-a văzut clar cum concurenții, fie că erau proaspeți absolvenți ai uneia dintre multele facultăți de profil, fie că părăsiseră de ceva timp sălile de clasă, nu și-au putut alunga o atitudine școlărească în construirea secvențelor prezentate. Dacă aș fi fost martora unui examen de actorie, care încheia o etapă în studiul individual, probabil că aș fi fost mulțumită. Dar eram în sala Centrului Cultural de la Mangalia, unde actori, poate fără experiență, dar formați, urmau să contureze cu profesionalism, nu doar cu talent, personaje veridice. Programul liber, în aparență mai ușor, le-a creat dificultăți în alegerea textelor, cel mai adesea nepotrivite. Iar cel impus a scos la iveală lipsa de originalitate în tratarea subiectelor, variantele propuse fiind asemănătoare. Puternica dorință a competitorilor de a demonstra cu tot dinadinsul a diminuat calitatea reprezentațiilor. Ei au vrut să arate că pot trece cu ușurință de la comedie la tragedie, că își pot folosi modulațiile vocii în toate chipurile, indiferent de situație, că raportarea la obiecte funcționează, că știu să se folosească de efectele tehnice, chiar dacă e nevoie, chiar dacă nu.

După încheierea concursului, pronosticurile erau ușor de făcut. Cei doi laureați, Adrian Văncică și Natalie Ester erau, de departe, cei mai buni. Reușita le-a fost adusă de modul inteligent în care au știut să profite de probele la care i-au pus organizatorii, pentru a se afla mereu în avantaj. În clovnul din *Angajare de clovn* de Matei Vișniec, Adrian Văncică a construit un personaj care te provoacă să uiți de autorul său literar și să urmărești doar performanțele actorului. Cel care râde, plânge, așteaptă reacția spectatorilor pentru a le răspunde fără ezitare. În momentul ales din *Nostalgia,* așezat pe un scaun, el își spune povestea cu economie de mijloace, dar convingând publicul.

Natalie Ester, influențată de lectura lui Cărtărescu, își concepe un *Curriculum vitae* cu care și-a susținut ambele probe, într-o singură ieșire la rampă. A avut abilitatea de a da tonuri diverse interpretării, fără a cădea în excese, păstrând un permanent echilibru. Un joc inteligent cu care a cucerit o sală întreagă.

Cel mai aproape de premiu a fost Maria Obretin. A știut să *comunice,* ferindu-se, în mare parte, de stridențe. Personajul său a fost gândit, construit coerent cu stăpânirea mijloacelor personale de expresie. Din păcate, anul acesta la Mangalia nu se poate vorbi de o competiție care să fi ridicat tensiunea în sală, la care lupta pentru victorie să fie strânsă și, într-un prezumtiv punctaj, diferențele să se facă la sutime (așa cum ne-am dori).

La cea de-a doua secțiune a Festivalului, juriul (Cornel Todea – *președinte,* Cristina Modreanu, Felix Alexa, Ștefan Iordache, Virginia Mirea) a trebuit să aleagă între cele șase grupuri ajunse în finală. Este de menționat propunerea curajoasă a unor actori, care semnează și regia *Ultimului spectacol,* pe un text al lui Cătălin Rotaru, interpretul personajului principal. Demersul lor s-a oprit însă aici. I-a lipsit tăria de a-și duce până la capăt ideile. De a le contura clar și cu o finalitate precisă.

Ciprian Nicolăiasa și Rareș Traian Pârlog au susținut o demonstrație fadă și pretențioasă cu *Chelnerul mut* după Harold Pinter.

Primul spectacol, în adevăratul sens al cuvântului, prezent în competiție a fost *Novecento* după Alessandro Barrico, în regia lui Florin Vidamski, de altfel și interpretul monologului, el având-o parteneră pe Fatma Mohamed la

realizarea momentelor coregrafice. Lucrat sensibil, expresiv ca imagine și interpretare, bogat în mijloace, spectacolul are căderi de ritm, care induc o stare de monotonie. E posibil ca pe umerii lui Florin Vidamski să stea o sarcină prea mare sau ca adaptarea la un nou spațiu de joc să-i fi creat probleme.

Proprietate condamnată după Tennessee Williams a fost o încercare eșuată a interpreților din distribuție, conduși de regizorul Vasile Toma. Jucat la Green Hours, spectacolul *Născut vinovat* de Ari Roth, regia Erwin Șimșensohn, pierde din forță pe scena de la Mangalia. Dar se văd bine decupajul regizoral, construcția serioasă, iar actorii se arată a fi pregătiți să urce cu profesionalism pe o scenă de teatru. Dintre ei, Raluca Oprea a fost răsplătită cu premiul „Timică", acordat de Asociația MASTER CLASS.

Alte două premii au fost obținute de *Ursul* de A.P. Cehov, regia Mihaela Triboi, pentru cel mai bun spectacol și premiul special al juriului „Sică Alexandrescu", revenit Ioanei Calotă. Un exercițiu teatral, bine construit pe situații comice, care i-a dat prilejul lui Lucian Ghimiși să se vadă fără probleme chiar și într-un rol secundar, iar Ioanei Calotă să-i fie confirmat talentul, în ciuda, de această dată, a unor ușoare stridențe în interpretare.

Aceștia sunt cei care în 2003 au trecut HOP-ul. Premiați sau nu, criticați sau lăudați, ei au învins, cum spune directorul Galei, Cornel Todea, „propriile bariere, neliniști, aprehensiuni față de critici, orgolii față de propriii colegi de generație".

Cu premianții în direct

Natalie Ester și Adrian Văncică sunt cei care s-au luptat anul cesta cu HOP-ul și au învins. Ei știu că îi mai așteaptă încă multe altele, dar sunt siguri că le va face față. Natalie a absolvit în 2001 Universitatea Hyperion, la clasa profesorilor Catrinel Dumitrescu și Emil Hossu. Adrian – UNATC în 1999, la clasa profesorului Mircea Albulescu. Ea este angajată la Teatrul Evreiesc, unde joacă cu bucurie, el este hotărât să facă teatru și caută o provocare. Despre ei și generația căreia îi aparțin, despre visurile și speranțele, supărările și nevoile lor, despre Gala Tânărului Actor îi lăsăm pe ei să ne vorbească.

Natalie Ester: Gala HOP este un test pe care ar trebui să îl trecem cu toții. Sunt mult mai mulți cei care ar trebui să se încumete să vină la Mangalia. Nu știu de ce nu o fac. Au participat peste 30 de actori la preselecție, dar și atunci sala mi s-a părut goală... Cunosc și alți tineri talentați decât cei care au fost prezenți acolo. Eu am realizat că acest festival se numește Gala Tânărului Actor și că, din păcate, tinerețea nu este veșnică. Mai am și la anul o șansă, pe care nu o voi rata.

Adrian Văncică: Eu mai puteam participa doar în acest an. Pentru mine Mangalia a reprezentat cu adevărat o șansă! Nu s-ar putea face și o secțiune *off?* Poate sunt artiști care au depășit perioada de vârstă, dar care au astfel ocazia să mai arate ceva dacă vor. Generația mea nu a prea avut încredere în

Costinești. Această Gală nu e spectaculoasă! Și ar trebui să fie! Îi lipsește un artificiu care să o transforme în eveniment. În ultimul meu an de facultate am fost la HOP ca spectator. Pavel Bartoș mi s-a părut cel mai bun. Dar, spre surprinderea mea, nu el a obținut premiul. Nu am avut doar eu această părere. I-am dat atunci Galei un vot de neîncredere. Anul următor, am jucat la Teatrul „Bulandra" în *Îmblânzirea scorpiei,* pusă în scenă de Mihai Măniuțiu. A fost o experiență unică. Repetam cu istoria teatrului românesc în sală, cu Marin Moraru, Mihai Fotino, Oana Pellea, Marian Râlea, Stelian Nistor, Anca Sigartău... Am jucat apoi la Teatrul de Comedie în *O noapte furtunoasă* și în *Copilul divin.* Jucam, aveam mai multe spectacole pe săptămână, dar am trecut printr-o perioadă dificilă. Mă descurcam greu, banii nu îmi ajungeau și am avut o etapă de negare a teatrului, a meseriei acesteia... Am fost slab. Un an de zile am plecat din țară. M-am întors cu o poftă nebună de a face această meserie, pentru care am urmat o școală și pe care chiar cred că pot să o fac! Am venit la HOP pentru că aveam o șansă și nu trebuia să o ratez! Nu cu gândul că mă duc să văd ce va fi!

N.E.: Nu trebuie să vii doar ca să vezi cum e! Am declarat și în caietul-program că atunci când particip la un festival câștig premiul I. Nu concep altceva! Și pentru asta mă pregătesc! Un actor ar avea nevoie de asemenea experiențe cel puțin de douăsprezece ori pe an. Poate părea lipsă de modestie ceea ce spun, dar altfel nu cred că are rost.

A.V.: Dă bine să fii modest, dar tu cu tine trebuie să fii foarte aspru! În meseria noastră nu de modestie este vorba, ci, așa cum mi s-a spus în facultate și nu am înțeles atunci, contează să fii umil. Față de text, față de regizor, față de colegi și, repet, aspru cu tine! Sunt mulți care nu suportă...

N.E.: Nu-i o meserie cu jumătăți de măsură! Facultățile umplu clasele de actori, apoi toți ajung să ia licența... Mulți vor să facă teatru, dar profesorul ar trebui să le spună plecați din meseria asta, nu o veți face!

A.V.: Asta nu se va întâmpla! Dacă ești profesor și ai 15 elevi dintre care doar doi sunt talentați și îi dai pe restul afară, tu cui îi mai ești profesor? Ăia doi cu cine învață? E normal să fie așa... Dar suntem prea tineri ca să spunem vorbe mari... mai ales că am avut niște dascăli minunați: Mircea Albulescu, Cătălin Naum, Dinu Manolache. De la fiecare am avut atât de mult de învățat.

N.E.: Și eu le mulțumesc lui Emil Hossu și lui Catrinel Dumitrescu. Din clasa mea nu știu pe cineva care să se fi reprofilat. Fiecare a găsit un loc unde să-și facă meseria.

A.V.: Să fim serioși, nu ai cum să te apuci să vinzi prosoape! Înseamnă că ai făcut degeaba o școală! Eu vorbesc din proprie experiență. Am plecat, am încercat să fac altceva, poate că aș fi reușit, dar sufletul mi-era sărac! Am venit hotărât! Ăsta sunt! Nu îmi doresc să fiu angajat neapărat într-un teatru, ci să am parte de *o întâlnire* cu un regizor, cu un actor, cu un text, cu un autor... Vreau să fiu cooptat în proiecte teatrale interesante. Să mă trezesc dimineața și să spun plin de bucurie: ah, în seara asta am spectacol!!! Pentru că sunt situații în care spui: uf, iar trebuie să joc aia...

N.E.: Da, dar știi ce bine e când ți se îngroașă pielea? Nu e rău să faci și ceea ce nu-ți place, să știi...

A.V.: Vorba domnului Mircea Albulescu: pentru noi, actorii, norocul joacă un rol nepermis de mare!

N.E.: Eu mă număr printre cei care au avut noroc! Am luat prima admiterea, am terminat prima facultatea. Dar am și ținut ca acest lucru să se întâmple. Acum

trei ani, după absolvire, mi s-a deschis poartă către scenă: Teatrul Evreiesc. În acești trei ani eu am adunat 13 spectacole. Nu e puțin...

A.V.: Visul meu este să am suficienți bani ca să fac o echipă. O am deja în minte. Regizor, actori, scenografi dansatori etc. Eventual să plecăm pe o insulă și să montăm spectacole...

N.E.: Al meu este să obțin Oscarul! Pot la fel de bine să ajung o necunoscută, dar dacă nu îți dorești și nu urmărești... degeaba trăiești!

A.V.: E o vorbă: ai grijă ce-ți dorești că poate ți se împlinește! Am vrut să câștigăm Gala? Am câștigat-o! Să nu ajungem în ziua în care să spunem că „ni s-a întâmplat, ei, și ce?" Depinde de noi să știm să construim mai departe, să ne facem un țel nou. Mi-a spus odată cineva: „Ești foarte talentat, bravo! Dar îți ajută la ceva?" Noi nu avem o meserie de birou. Ea te obligă ca astăzi să fii mai bun ca ieri, iar mâine mai bun ca azi. Sunt mulți care nu înțeleg asta. Care nu se antrenează, care nu au mai făcut un exercițiu de vorbire sau de mișcare de mult timp. Nu mă întreba cât am lucrat la jongleria din *Angajare de clovn!* Nu poți să-ți închipui de câte mii de ori m-am aplecat să ridic bilele! De ce nu se înscriu mai mulți la HOP? Pentru că e mai greu să recunoști că nu poți face față decât să te ascunzi și să nu te înfrunți cu realitatea!

N.E.: La programul liber din Gală, cel mai greu mi s-a părut alegerea textului. Este o muncă titanică sau un noroc extraordinar să pui mâna pe o carte și să spui că aceea e... La prima lectură, Cărtărescu nu mi-a plăcut deloc. La a doua mi s-a părut genial și mi-am spus că și eu trebuie să fac ceva ieșit din comun plecând de la textul lui. M-am prezentat cu *Curriculum vitae* de Ram Bam Tym. Ram Bam Tym e pseudonimul meu. Dincolo de Ram Ba Tym, este Tom Stoppard, de care m-am îndrăgostit și de la care am furat mult. Scrisul mă completează. În momentul în care iau pixul în mână îmi trece durerea. Chiar și nemulțumirea pe care o simți atunci când joci ceva care nu-ți place și plângi noaptea și-ți spui: nu vreau să mă trezesc, nu vreau să merg la spectacol! Așa s-a născut o piesă pe care am scris-o într-o noapte și care astăzi umple sala la Teatrul Evreiesc: *Destine încrucișate*. Nu scriu pentru a scrie, nu joc pentru a juca, le fac cumva împreună. Le împletesc și îmi place cum iese.

A.V.: Din păcate, nu se poate trăi din teatru în România și mă refer la tinerii actori, la cei din generația noastră. Fiecare trebuie să-și găsească o altă modalitate de a face bani. Și uite așa, meseria ta, pentru care te-ai pregătit, ajunge un hobby!

N.E.: Eu le mulțumesc părinților mei că am în buzunar limba engleză cu care câștig bine. Sunt profesoară de artă dramatică și engleză la o școală particulară. M-a salvat și televiziunea cu dublajele la desene animate. Dacă ar fi să trăiesc din salariu, ar fi o tragedie! Drept pentru care eu nu mai am timp! Ca să pot face meseria asta alerg în restul timpului! Trebuie să trăiesc! Dar când am dat la facultate, nu am făcut-o pentru bani. Când dăm concurs la un teatru știm bine că nu o facem pentru bani. Când venim la Gala Tânărului Actor nu știu dacă pentru bani trebuie să venim...

A.V.: Poate ar fi o motivație în plus!

N.E.: Nu cred că tinerii actori au nevoie de o motivație financiară pentru a participa la Gală. Altceva ar trebui să-i motiveze: competiția, șansa! Cred însă, cu aceeași tărie, că ar merita să fie răsplătiți pentru munca și dragostea lor față de meseria asta. Mă refer la actori în general, chiar la marii actori ai acestei țări, care nu sunt prețuiți la adevărata lor valoare.

ATELIERE INTERNAȚIONALE

Cătălina PANAITESCU

Teatrul universitar... pe vară!

O dată în plus, Catedra UNESCO a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică le-a propus studenților de teatru din lume o săptămână de lucru la Sinaia. Programul a cuprins *workshopuri* de actorie și regie reunite în două secțiuni numite: „Atelierele Internaționale ale Școlilor de Teatru" și „Atelierele Internaționale de Regie". Deci o dublă provocare.

Atelierele Internaționale ale Școlilor de Teatru au avut ca temă *Pescărușul* de A.P. Cehov și, în premieră, piesa lui Lope de Vega *Fântâna turmelor*. La această secțiune-concurs, au participat universități de teatru din Canada, China, Grecia, România, Bulgaria, Iran, Portugalia, Serbia și Muntenegru, care au prezentat câte două ateliere-spectacol din subiectele propuse. Singurii absenți de pe lista invitaților au fost studenții din Peru, care nu au reușit să ajungă din motive financiare. Juriul și observatorii din Australia, Belgia, Franța, Italia și România au avut sarcina de a hotărî echipele câștigătoare care vor participa la reuniunea școlilor de teatru din Mexic 2004, unde fiecare continent va avea reprezentanții lui. Deși Europa avea două locuri rezervate, aici a fost cea mai mare competiție din cauza numărului mare de participanți. Calitatea reprezentațiilor a fost net profesionistă, prin varietatea montărilor realizate în cheie realistă (România, Portugalia), modernistă (Bulgaria), bazate pe tehnica simbolului (Grecia), pe biomecanica lui Meyerhold (Serbia și Muntenegru) ori care aminteau de teatrul cruzimii al lui Artaud (Iran). Echipa Canadei nu a prezentat practic un spectacol, ci un workshop în care se demonstra metoda de lucru, bazată pe elemente de psihodramă combinate cu sistemul stanislavskian. Studenții Academiei de Teatru din Shanghai au prezentat o adaptare a *Pescărușului* cehovian, adăugând elemente specifice operei tradiționale chineze. Interesant a fost faptul că, înaintea începerii fiecărui spectacol, profesorul coordonator al echipei explica metoda de lucru adoptată, iar la final se analizau, împreună cu actorii-studenți, dificultățile prin care au trecut în abordarea textelor și se preciza de ce s-a ales o anume variantă din Cehov sau Lope de Vega. Important este că discuțiile au fost creative, fapt ce a dovedit că scopul acestor colocvii a fost atins.

Meritul Atelierelor Internaționale ale Școlilor de Teatru de la Sinaia se concretizează prin oportunitatea oferită spectatorului, profesionist sau nu, de a pătrunde în acest fenomen complex, care este laboratorul de lucru al studentului și al profesorului de teatru, astfel ca, la sfârșitul spectacolului, să aibă puterea să evalueze și să compare rezultatele obținute. Căci, de fapt, în acest lucru a constat atracția acestei competiții a cărei finalitate a fost startul pentru festivalul din Mexic 2004.

Sfârșitul atelierelor a culminat, evident, cu anunțarea echipelor câștigătoare. De menționat că, pe parcursul desfășurării atelierelor, Catedra UNESCO le-a permis participanților să-și exprime opțiunile cu privire la decizia finală. Din fericire, juriul a deliberat: Europa va fi reprezentată de două țări: România și Grecia, urmate de Iran, China și Canada, ca delegați ai Orientului Apropiat, ai Asiei și Americii de Nord.

*
* *

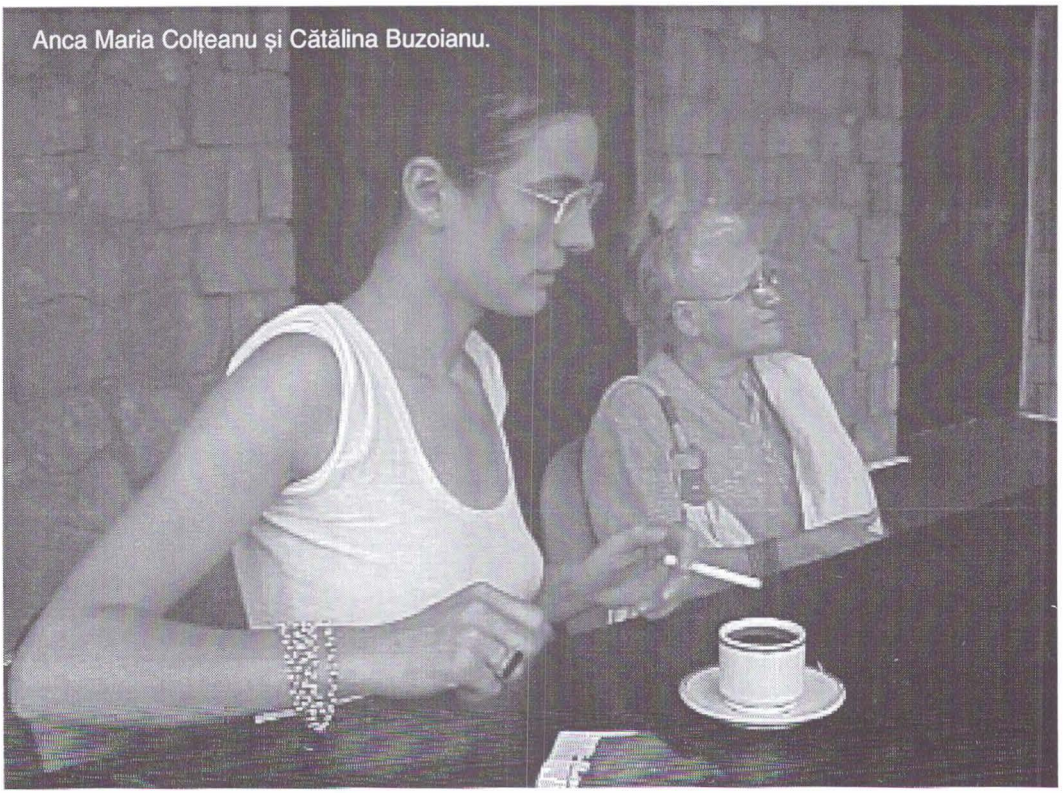
Atelierele Internaționale de Regie au fost premiera acestei ediții. Deși, în anii precedenți, s-au mai organizat workshopuri de regie ori studenții-actori au avut șansa de a lucra cu regizori consacrați, de data aceasta secțiunea a dobândit un statut oficial, stabil. Cătălina Buzoianu a fost coordonatoarea atelierelor care au avut ca temă **Beckett,** adresată țărilor anglofone, și **Ionescu,** pentru țările francofone. În plus, Catedra UNESCO a propus un workshop **Strindberg,** ca prim-pas pentru ediția viitoare a atelierelor de regie, unde, probabil, va fi una dintre teme. Cele trei spectacole prezentate în această secțiune au fost: *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, regia Pedro Matos, profesor la Universitatea de teatru din Portugalia; *Lecția* de Eugen Ionescu, regia Anca Maria Colțeanu, și *Domnișoara Iulia* de August Strindberg în regia lui Titus Scurt, student UNATC.

Spectacolul Ancăi Maria Colțeanu, *Lecția* de Eugen Ionescu, a fost punctul forte al acestor ateliere. Construit după modelul pur ionescian, el cuprinde savoarea „absurdă" a existenței extremului, a diametralului opus unde naivitatea elevei coincide cu paranoia profesorului, alcătuind un organism perfect. Spectacolul, bine accentuat, transpune cu exactitate trecerea de la ingeniozitate la nebunie și de la nebunie la paroxism. La crimă. Eleva este entuziastă, dornică de știință, profesorul este încântat de memoria fetei care, curând, va începe să obosească. Este sedus de voluptatea tinerei, fata are dureri. Se declanșează nebunia profesorului, maximul parabolei. Fata se pierde, setea de sânge încețoșează mintea magistrului. Crima este înfăptuită. Toate aceste momente, bine delimitate în spectacol, aduc în scenă frica, panica, groaza, prefigurând sfârșitul dramatic al elevei. Ca spectactor, nu mai simți nevoia comiterii omorului pe scenă, pentru că traumele, chinurile provocate de alienatul savant par suficiente. Cei doi protagoniști, interpretați cu talent de Monica Târnăcop și Adrian Nour, cuprind aura personajelor, o încorporează și o conduc cu consecvență și entuziasm până în ultima clipă. Conturat într-o lumină specială este personajul *Mariei* (Oana Dicu), văzută ca o matroană suprarealistă care va impune sfârșitul asasinatelor. Atmosfera spectacolului este subliniată și de scenografia Imeldei Manu (autoarea scenografiei celorlalte două ateliere de regie: *Domnișoara Iulia* și *Așteptându-l pe Godot,* precum și a graficii materialelor promoționale din festival), care a creat un cadru perfect delimitat, sugestiv, folosind culori tari, pure, tocmai pentru a reliefa duritatea acestei montări suprarealiste. Nuanțele nu se folosesc în această structură bine accentuată, precisă, dură, care urmează cu o naturalețe feroce firul epic al piesei. Spectacolul depășește coordonatele unui simplu workshop, de aceea el poate fi considerat o reușită a Atelierelor Internaționale de Regie, a Cătălinei Buzoianu și, nu în ultimul rând, a Ancăi Maria Colțeanu.

*
* *

Organizarea Școlii Internaționale de Teatru la Sinaia înseamnă un pariu câștigat pentru Catedra UNESCO a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică București. Realizarea unui festival internațional de teatru universitar, unic în România, presupune nu numai deschidere și relaționare multiculturală, dar dă posibilitatea tinerilor de a se integra în alte sisteme de lucru, de a încerca să vadă cum funcționează și, ce mi se pare cel mai important, de a se evalua. De a se pune în balanță față de alte valori și de a înțelege cultura și mentalitatea unor popoare care promovează un anumit tip de teatru. De exemplu, echipa din Iran a prezentat un *Pescăruș* cehovian de o densitate și o duritate covârșitoare. Acțiunea se desfășura într-un spital de alienați în care pescărușul nu semnifica nici pacea, nici lumina și nici arta, ci devenea un simbol al cruzimii. A înțelege contextul istoric în care acești studenți propun un astfel de spectacol mi se pare un argument în favoarea deschiderii de noi orizonturi. În contextul actual în care se vorbește tot mai mult despre globalizare, este imperios necesar ca un tânăr împătimit de teatru să cunoască limitele și condițiile societății, lumii în care există.

În plus, decorul natural oferit din belșug de cele două stațiuni montane, eleganța sălilor de spectacole de la Cazino Sinaia și Casa de Cultură din Bușteni au contribuit la succesul acestei reuniuni a școlilor de teatru, unde profesionalismul, talentul și Crucea Caraimanului au dominat.



Anca Maria Colțeanu și Cătălina Buzoianu.

Cătălina BUZOIANU:

„...dacă Festivalul ar înceta, ar fi o crimă"

Reputata regizoare Cătălina Buzoianu este o susținătoare declarată a Atelierelor Internaționale ale Școlilor de Teatru desfășurate la Sinaia. În cadrul Atelierelor Internaționale de Regie, a coordonat pe parcursul a trei săptămâni trei spectacole care, fiecare, a depășit barierele unui workshop de regie. Cu o bogată experiență festivalieră, Cătălina Buzoianu recunoaște importanța acestei manifestări internaționale, care poate fi un pas important în dezvoltarea unui tânăr care bate la porțile Thaliei.

Cătălina Panaitescu: *Cu ce probleme v-ați confruntat în calitate de coordonator al primei ediții a Atelierelor Internaționale de Regie?*

Cătălina Buzoianu: În primul rând, era de așteptat să existe și o secțiune de regie, iar faptul că s-a întâmplat anul acesta este un semn de bun augur, care mă bucură. În al doilea rând, organizarea este nu cum am fi dorit, ci așa cum se poate. Din păcate, Ministerul Culturii a tăiat fondurile pentru ca actorii din teatrele naționale, așa cum s-a întâmplat anul trecut, să poată participa. De aceea singura facultate care a plătit sejurul actorilor, studenți în ultimul an, a fost Universitatea din Galați. Am lucrat cu doi regizori, foarte buni, care au făcut două spectacole excepționale. Primul este din Portugalia, Pedro Matos, care a montat *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, și Anca Maria Colțeanu, care a propus *Lecția* de Eugen Ionescu. Amândoi sunt regizori tineri, cu experiență. Pedro este și cadru didactic, iar Anca a terminat acum patru ani și a montat în importante teatre din țară.

C.P.: *De ce Beckett, Ionescu și Strindberg?*

C.B.: Inițial am stabilit să facem trei piese de Ionescu și trei piese de Beckett. Ei sunt scriitori existențialiști, scriu despre viață și moarte, cuprind o anume arie socio-politică, dar propun și o investigație a interiorului uman extrem de crudă. Poate neplăcută. Din cauza timpului și a spațiului de repetiție am rămas la câte o piesă a celor doi autori. Am avansat ideea ca anul viitor unul dintre ateliere să fie pe tema lui Strindberg. De aceea am ținut ca Strindberg să fie un început. Spectacolul a fost încredințat unui student în anul trei la UNATC, Titus Scurt, pentru că toți regizorii tineri cărora ne-am adresat erau plecați la Sighișoara. Îi înțeleg, fiindcă toți erau prinși în desfășurarea festivalului și pentru că e ceva foarte special să faci spectacole itinerante.

C.P.: *Cum a fost colaborarea cu cei trei regizori?*

C.B.: Lucrul a constat în faptul că eu asistam la repetiții și le adresam unele observații de care ei țineau cont sau nu. Dar, în general, au ținut cont. M-am înțeles foarte bine cu Pedro, iar cu Anca sunt de foarte multă vreme în relația nu profesor–student, ci regizor mai vârstnic-regizor mai tânăr. Pe Titus nu-l cunoșteam. El a avut mult curaj și a ales un drum foarte dificil și foarte spectaculos. A pornit de la un text al lui Strindberg, un argument pentru piesa *Visul*, unde personajele se dedublează, se modifică, și a montat *Domnișoara Iulia*, fiecare personaj având

dublul său. Această formulă are spectaculozitatea și provocarea ei. Însă are și limite, pentru că piesa se răzbună la un moment dat datorită faptului că este foarte realistă și este mare nevoie de a găsi calea cea mai potrivită pentru a duce până la capăt ideea lui Titus. Lui i s-au pus la dispoziție șase tineri actori cu care era obligat să facă acest spectacol. De fapt, de aici a și pornit ideea lui cu dedublarea, care, în cazul lui Strindberg, era posibilă.

C.P.: *Ați avut probleme cu spațiile de repetiții, condițiile tehnice*?

C.B.: Nu, pentru că am avut la dispoziție Casa de Cultură din Bușteni. Am lucrat cu o scenografă foarte talentată, Imelda Manu, care s-a descurcat cu posibilități minimaliste și care a făcut toate scenografiile și afișele spectacolelor, precum și materialele promoționale ale Festivalului. În plus, am avut sprijinul Teatrului Național din Craiova și al Teatrului Dramatic „Sică Alexandrescu" din Brașov. Până la urmă, atelierele au fost foarte expresive din punct de vedere plastic.

C.P.: *Ce părere aveți de workshopurile Cehov prezentate aici?*

C.B.: Mi-au plăcut foarte mult spectacolele, iar unele dintre ele extraordinar.

C.P.: *Și despre atelierul românilor?*

C.B.: Atelierul nostru a fost cel mai frumos. Practic, acest festival are doi poli: frumusețea stilului cehovian autentic, care aici este foarte bine făcut, și spectacolul de la Teheran (Iran) care a fost un spectacol de o duritate cum n-am mai văzut de multă vreme. Regizorul spunea că este spectacolul din mintea lui Treplev. Eu zic că este spectacolul lumii îngrozitoare pe care o trăim, al acestui timp al nebuniei.

C.P.: *Prin urmare, vi se pare justificată propunerea iranienilor?*

C.B.: Admir atitudinea și curajul lor de a face acest spectacol din toate punctele de vedere, și artistic, ca estetică teatrală, și ca situare în această vreme în care ne aflăm cu toții.

C.P.: *Cum vedeți aceste ateliere de la Sinaia în comparație cu cele organizate în străinătate?*

C.B.: Diferența constă în experiență. Uniunea Teatrelor Europene organizează acest tip de manifestare de foarte multă vreme. Încă de pe vremea când trăia Strehler. Ei au mai multe fonduri, chit că nu pe atât cât și-ar dori. De exemplu, Uniunea are un proiect cu trei regizori și cu trei scenografi, care a primit de la început 50.000 de euro și care, fiind preluat de un teatru din Germania, a primit iarăși foarte mulți bani. Deci, premisele sunt foarte bune pentru ca proiectul să continue la un nivel profesionist.

C.P.: *Câteva cuvinte despre Școala de vară de la Sinaia?*

C.B.: Eu cred că elementul cel mai important care se desfășoară acum la nivel mondial este în legătură cu școlile de teatru pentru tineri. Eu am sprijinit de când am cunoscut acest proiect, îi sunt extrem de devotată. Și am disponibilitatea de a mă ocupa aproape de orice. De exemplu, mi s-a cerut să mă ocup de teatru școlar, adică să am discuții cu educatorii și cu profesorii care lucrează cu copii de vârste mici sau de colegiu. Aceasta este o direcție foarte importantă în Occident sau în S.U.A. Alături de teatrul profesionist, acest tip de teatru universitar este foarte bine primit. Și pregătește oamenii pentru viață și pentru a se comporta frumos și bine atât pe scenă, cât și în societate, este un stimulent cultural deosebit și extrem de util.

C.P.: *Credeți ca Sinaia ar trebui să păstreze tradiția cu Școala de vară?*

C.B.: Nu numai că ar trebui, dar dacă ar înceta, acest lucru ar fi o crimă.

Institut International du Théâtre
International Theatre Institute

Programme
Sinaia 2003

Ateliers internationaux des écoles de théâtre
International Workshops of Drama Schools

Themes: A. P. Cehov and Lope de Vega

PARTICIPANTS:

National Academy for Theatre and Film Arts, Sofia, BULGARIA
Autopoïesis, Ecole d'Art Feldenkrais, Montréal, CANADA
Shanghai Theatre Academy, CHINA / University of Arts, Tehran, IRAN
Ecole National de la Grèce du Nord, GRECE
Escuela Nacional Superior de Arte Dramatico de Lima, PERU
Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisbon, PORTUGAL
Bucharest National University of Drama and Cinema, ROMANIA
University of Arts Faculty of Theatre, Belgrade, SERBIA AND MONTENEGRO

OBSERVERS: National Institute of Dramatic Art, Sydney, AUSTRALIA
Conservatoire Royal de Liège, BELGIQUE
Catharina Kiss FRANCE
University of Urbino, Teatro Aenigma, ITALY
University of Theatre Art, Tg. Mures, ROMANIA
University of Galatzi, Theatre Department / "Spiru Haret" University, Bucharest,
"Hyperion" University, Bucharest / National Theatre of Bucharest
National Theatre of Craiova / National Theatre of Iassy

Ateliers internationaux de mise en scène
(Portugal et Roumanie)
International Stage Directing Workshops
(Portugal and Romania)

Co-ordinator: **Cătălina Buzoianu**
themes: ***Eugène Ionesco*** *and* ***Samuel Beckett***

Supported by:
UNESCO, International Theatre Institute, Ministry of Culture and Religious Denominations, National Commission for UNESCO of Romania, UPETROM-1MAI S.A., DHL Romania

Media Partners:
ADEVĂRUL TVR Cultural

Programme

18 July 2003	19 July 2003	20 July 2003	21 July 2003
Arrival of participants			
	WORKSHOP No 2 Theme CHEKHOV (*The Seagull*): University of Arts, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade, **Serbia and Montenegro**; Moderator of the debates: **Canada**	**WORKSHOP No 6** Theme CHEKHOV (*The Seagull*): National Academy for Theatre and Film Arts, Sofia, **Bulgaria**; Moderator of the debates: **Iran**	**Conference (2)**: Chekhov's Drama (**Catalina Buzoianu, Romania**)
	WORKSHOP No 3 Theme CHEKHOV (*The Seagull*): Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisbon, **Portugal**; Moderator of the debates: **Greece**	**WORKSHOP No 7** Theme CHEKHOV (*The Seagull*): **Ecole Nationale de Théâtre de la Grèce du Nord** (Greece); Moderator of the debates: **China**	**Demonstrative Workshop (1)** Stage fighting (Csech Szabolcs, **Romania**)
	WORKSHOP No 4 Theme CHEKHOV (*The Seagull*): University of Arts, Teheran, **Iran**; Moderator of the debates: **Romania**	**WORKSHOP No 8** Theme CHEKHOV (*The Seagull*): National School of Dramatic Arts of Lima, **Peru**; Moderator of the debates: **Bulgaria**	**Demonstrative Workshop (2)** Stage movement (Csech Szabolcs, **Romania**)
Official opening (Sinaia Casino)	**WORKSHOP No 5** Theme CHEKHOV (*The Seagull*): Shanghay Theatre Academy, **China**; Moderator of the debates: **Serbia and Montenegro**	**Conference (3)**: Chekhov's Drama (**Catalina Buzoianu, Romania**)	
Reception			
WORKSHOP No 1 Theme CHEKHOV (*The Seagull*): Bucharest National University of Drama and Cinema, **Romania**; Moderator of the debates: **Portugal**	**Performance** (*The Lesson* by Eugène Ionesco, **University of Galati**, Theatre Department)	**WORKSHOP No 9 Demonstrative** workshop: Chekhov and Lope de Vega: Autopoiesis, Ecole d'Art Feldenkrais, Montréal, **Canada**	**Performance** (*Miss Julia* by A. Strindberg, **University of Galati**, Theatre Department)

Sinaia 2003

22 July 2003	23 July 2003	24 July 2003	25 July 2003	26 July 2003
WORKSHOP No 10 Theme LOPE DE VEGA (*Fuenteovejunas*): Bucharest National University of Drama and Cinema, **Romania**; Moderator of the debates: **Portugal**	**WORKSHOP No 14** Theme LOPE DE VEGA (*Fuenteovejunas*): Ecole Nationale de Théâtre de la Grèce du Nord (**Greece**); Moderator of the debates: **China**	Leisure time **Meeting of the Jury**: selection of the drama schools participating in the World Festival of Drama Schools to take place in 2004, in Mexico	**Demonstrative Workshops (1)** held by the tutors participating in the Sinaia event	
WORKSHOP No 11 Theme LOPE DE VEGA (*Fuenteovejunas*): University of Arts, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade, **Serbia and Montenegro**; Moderator of the debates: **Canada**	**WORKSHOP No 15** Theme LOPE DE VEGA (*Fuenteovejunas*): National School of Dramatic Arts of Lima, **Peru**; Moderator of the debates: **Serbia and Montenegro**			
WORKSHOP No 12 Theme LOPE DE VEGA (*Fuenteovejunas*): Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisbon, **Portugal**; Moderator of the debates: **Greece**	**WORKSHOP No 16** Theme LOPE DE VEGA (*Fuenteovejunas*): National Academy for Theatre and Film Arts, Sofia, **Bulgaria**; Moderator of the debates: **Iran** **Leisure time for students**	**Demonstrative Workshops (1)** held by the tutors participating in the Sinaia event	**Visit to the Peles Castle in Sinaia**	
WORKSHOP No 13 Theme LOPE DE VEGA (*Fuenteovejunas*): University of Arts, Teheran, **Iran**; Moderator of the debates: **Romania**	**Meeting of the ITI-UNESCO Chair** with the tutors members of the delegations participating in the 5th run of the International Workshops of Drama Schools (Topic: 2004 Projects)			Departure of participants
Amusing evening	**DEMONSTRATIVE WORKSHOP**: Shanghay Theatre Academy, **China**	**Leisure time**	**Launching the video CD-ROMs** on the 2003 International Stage Directing Wo kshops and on the International Acting Workshops **Amusing evening**	

Sponsors:
UPETROM-1MAI S.A

Sinaia 2003

PARTICIPANTS:

BULGARIA
National Academy for Theatre and Film Arts, Sofia
Prof. Snejina Tankovska
Irina Privanovna
Petar Meitev
Stayan Mladenov
Tihomir Blagoev
Nikolai Todorov

CANADA
Autopoiesis, Ecole d'art feldenkrais, Montreal
Prof. Odette Guimond
Diane Beaulieu
Isabelle Leclerc

CHINA
Shanghay Theatre Academy
Prof. He Yan
Li Li
Shen Wei Guo
Pan Li
Xu Man
Li Chao
Wang Su
Liu Wanling

GREECE
Ecole Nationale de Theatre de la Grece du Nord
Prof. Paraskevopoulos Yannis
Aklidi Polixeni
Klinis Yannis
Papadopoulos Grigoris
Sporidis Dimitris
Sotiroudi Anna

IRAN
University of Arts, Teheran
Prof. Mohammad Rahmanian
Roya Bakhtiari
Baharem Mashri
Rezita Fezayi
Sina Rezani
Mehdi Farakhi
Mahtab Nasirpoor

PERU
National School of Dramatic Arts of Lima
Prof. Jorge Sarmiento Llamosos
Hayssen Percovich
Mariela Elizalde
Yvonne Ydrogo
Augusto Cáceres

PORTUGAL
Escola Superior de teatro e Cinema, Lisbon
Elvio Camacho, tutor
Miguel Rodrigues
Tiago Castro
Ana Cristina Alfoite
Mariana Noreira
Marta Rodrigues

SERBIA AND MONTENEGRO
University of Arts - Theotre Faculty
Prof. Gordana Maric
Sofija Jurican
Bojana Miljanic
Milutin Miloševic
Aleksandar Grujic
Isidora Peric

ROMANIA
National University of Theatre and Cinema,Bucharest,
Prof. Gelu Colceag
Raluca Rusu
Mirela Zeta
Constantin Dita
Pavel Barsan
Stefan Ruxandra

Prof. Valeria Sitaru
Prof. Mihaela Betiu
Prof. Mircea Ghiorghiu
Florea Bogdan
Barbu Andrei

OBSERVERS:
National Institute of Dramatic Art, Sydney, AUSTRALIA
Conservatoire Royal de Liège, BELGIQUE
Catharina Klss FRANCE
University of Urbino, Teatro Aenigma, ITALY
University of Theatre Art, Tg. Mures, ROMANIA
University of Galatzi, Theatre Department, ROMANIA
"Spiru Haret" University, Bucharest, ROMANIA
"Hyperion" University, Bucharest, ROMANIA
National Theatre of Bucharest, ROMANIA
National Theatre of Craiova, ROMANIA
National Theatre of Iassy, Romania

FESTIVAL DE TEATRU SCURT

Antoaneta IORDACHE

În bună tradiție

Lansat în 1976 (ca „Săptămână a teatrului scurt"), longevivul festival de la Oradea îi are ca autori morali pe criticul de teatru Valentin Silvestru și pe dramaturgul Mircea Bradu (directorul instituției, din acea perioadă). E reconfortantă ideea că reuniunea aceasta teatrală vestică refuză să devină istorie. La activul Teatrului de Stat Oradea și al revistei „Familia" se cuvine înregistrată performanța, deopotrivă. La Oradea, într-un mod cu totul special, scena și literele se susțin.

Teatrul de Stat Oradea a câștigat un pariu important. Este prezent, în continuare, după 27 de ani, pe agenda națională, cu o temă catalogată alteori (pripit) drept marginală. Cu trecerea deceniilor, tema s-a „înzdrăvenit", s-a extins, ocupă spații largi, dă conținut experiențelor de teatru alternativ.

Cumva, pe provocările „alternanței" teatrale s-a situat și ediția recentă (27 septembrie–5 octombrie) a festivalului. Directorul teatrului din Oradea, Lucian Silaghi, i-a încredințat selecția spectacolelor și direcția artistică a festivalului criticului de teatru Marian Popescu. Au „rulat" în program, pe scena obișnuită, ori în sala Studio, sau pe un restrâns practicabil de cafenea dintr-un demisol simpatic, spectacole dintre cele mai incitante. Un program compact (ce a exploatat din plin oferta scenică a două generații de regizori) și care, profitând de prezența regizorilor și actorilor importanți în oraș, a consacrat câteva ore, secvențial, discuțiilor publice cu: Mihai Măniuțiu, Tompa Gabor, Victor Ioan Frunză, Alexandru Dabija, Marcel Iureș, Florin Piersic jr.

Un program prea îndesat, în câte o zi; de altfel și cu un invitat străin (Teatrul Debrețin, din Ungaria) irelevant, în context. Dintre regizorii mai tineri, un reflector norocos au „avut deasupra" la Oradea Sorin Militaru (cu două spectacole în spațiu neconvențional: *Ich bin Ophelia* – Clubul Prometheus, București; *Șefele* – Teatrul Act, București) și Radu Afrim (cu *No Mom`s Land*-ul beckettian – Teatrul Luni de la Green Hours, Bucuresti). Afrim a venit în festival și cu o „ciudățenie" spectaculară, un remix dupa Garcia Lorca, neconvingător (dar și de o vulgară prețiozitate – Teatrul „Andrei Mureșanu", Sfântu Gheorghe). Cu fiecare spectacol în care regizorul „se vede clar", înțelegem de la capăt că viziunea regizorală, spectacolul se „califică" (se lasă descifrat, se lasă aplaudat și intră în memoria publicului) datorită actorilor. Ce lecție veche!... Coca Bloos a încheiat festivalul cu un monolog „à la carte" condus lin, cu finețe răbdătoare spre final.

Notabil s-au prezentat trupele din Oradea. Fragmentar, și cabaretul pentru tineret și copii de la „Arcadia" era de văzut. Fragmentar, și exercițiile de stil adaptate liber, după Raymond Queneau, au umor (trupa „Iosif Vulcan"). Bine închegată actoricește, cu seriozitatea specifică interpreților de limba maghiară de la noi, este reprezentația *Csatorna/Canalul* (text de Kincses Elemer), a trupei „Szigligeti Ede". Deși inconfortabil pentru publicul larg, spectacolul cu *Intrusa* de Maeterlink rămâne, deocamdată, reprezentația orădeană cea mai interesantă (Teatrul de Stat, trupa „Iosif Vulcan"). Totuși, singura reprezentație cu ambitus regizoral și plastic peste normal.

Foarte „în față" – în peisajul festivalului orădean – s-au plasat teatrele din Sibiu și din Cluj. *Exact în același timp*, ca și *Experimentul Iov*, ca și minunăția de

Scenă din *Gîndacii* după Witkiewicz.

montare intitulată *Gândacii* (adaptare scenică de Tompa Gabor și Iosif Herțea, după S.I. Witkiewicz) pot onora afișul oricărui festival de rang. Același e și cazul spectacolului *Lecția* (Timișoara – Teatrul de Stat *Csiky Gergely*).

Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" n-a avut șansa unei seri strălucite. Spectacolul pare să fi obosit. Finețurile regizorale și actoricești de alteori se „desenează" prin valuri fumegoase, printr-o perdea. Să fi fost de vină doar faptul că replicile *Unchiului Vanea* n-au trecut rampa (nu erau inteligibile)?!... Improvizația „Teatru Sport" (a Centrului Cultural European – București) s-a derulat sub așteptări. (Nu au cum ține loc de spontaneitate, de vivacitate, inexperimentatele trucuri ale protagoniștilor).

Un one man show rar, susținut cu o concentrare admirabilă, a oferit Marcel Iureș (*Ultima bandă a lui Krapp* – Teatrul Act, București).

În două seri consecutive – și în ipostaze antinomice – a evoluat surprinzător de mobilul actor care e Marian Râlea (într-un rol suprarealist parodico-dramatic întâi, apoi cu fervoare și sub masca încercănată a biblicului Iov). Partituri distanțate stilistic i-au revenit și lui Nicu Mihoc (un foarte bun actor – și în dramă și în comedie). Trebuie amintiți și interpreții dificilei formule minimaliste de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, pe text de teatru absurd (formulă ce, din câte s-a observat, îl preocupă mai de mult pe regizor).

***

Inevitabil, rămân neconsemnate câteva prezențe care, în unghi profesional și în ziua dedicată prestației lor, au stârnit atenție. Rămân și întrebări care contează, pentru mai târziu decât momentul aplauzelor. Demonstrația acestei ediții de festival – anume aceea privind compatibilitățile teatrului scurt cu epoca și cea privind starea activă, bogată în valori scenice, a companiilor de teatru alternativ – s-a îndeplinit. Păcat că fix pe spațiul calendaristic al reuniunii de la Oradea – se întâmplă și „International Shakespeare Festival", la Craiova. Asemenea

suprapuneri (intenționate sau nu) atrag „în scenă" riscuri previzibile. Puțină lume... critică... la Oradea, în toamna aceasta.

***

Recitalul lui Florin Piersic jr. (dincolo de șocul provocat prin limbaj spectatorului) e o temă de reflecție, în continuare. Actorul – și pe scenă și la discuția publică – își motivează convingător demersul.

Personajele marginale sunt, în serie, în montarea aceasta, „îmbrăcate" până la detaliu, astfel încât valențele actoriei ocupă prim-planul, nu cuvintele vocabularului indecent („de nefolosit pe scenă"). Nu e comodă situația spectatorului, aici, fără urmă de îndoială. Publicul care nu suportă să traverseze împreună cu actorul întreaga reprezentație *(Sex, drogs, rock and roll)*, până la final, pierde sensul gestului neobișnuit, al „îndrăznelii" de a plonja într-o secvență de real de natura urâtului. Finalul pune „în citat" desfășurările figurilor și limbajul marginal, și e în plus o schimbare de tonalitate actoricească de zile mari. Un recital de nedigerat de spectatorii puriști.

Festivalul a continut și patru piese de teatru noi (propuneri de repertoriu...), în spectacole-lectură, convenabil lucrate de regizori și actori. Selecția de texte a avut – pesemne – ambiția să dea o imagine despre piesa postmodernistă, ori postindustrială, la noi și pe alte meleaguri. S-au citit: *Ca să vezi*, de Nina Țântar, *Paraziții*, de Marius von Mayenburg, *Dragoste în patru tablouri*, de Lukas Barfuss și *Portugal*, de Zoltan Egressy. Fuseseră pregătite *cv*-uri ale autorilor, evident utile, dar nu se poate spune că lansarea textelor a fost încadrată serios, de aparatul critic necesar. De altminteri, selecționerul unic al pieselor nici n-a apărut la Oradea. Oricum, selecția prezintă modernismul printr-o fereastră de literalitate îngustă.

Profitabil pentru Teatrul de Stat Oradea a fost „Salonul de carte". Toate titlurile din raft au fost preluate, ca donație, de biblioteca instituției. Destul de multe titluri pentru o ediție de festival. Se mai tipăresc, totuși, volume de și despre teatru!

Imagine din *Exact în același timp* de Gelu Naum.

Vin austriecii!

De vreo două sau trei stagiuni, dramaturgia contemporană a explodat, pur și simplu, pe scenele noastre, prin autori dintre cei mai tineri, jucați în întreaga lume, noul val impunându-se treptat ca un capitol important în repertoriile teatrelor bucureștene, dar nu numai. Spectacolele au devenit, în primul rând, reflexe ale *actului lecturii*, socotit primordial, echivalând cu revelația unor spații culturale diferite, dar a unor problematici comune, poate doar mai acut și mai limpede exprimate.

Săptămâna dramaturgiei austriece, o inițiativă a Ambasadei Austriei din România, Wiener Bezirksfestwochen, Pygmalion Theater din Viena și Ministerului Culturii și Cultelor din România, derulată între 20 și 24 octombrie 2003, la București, a reprezentat și un răspuns concret dat de partenerul străin la apetitul crescând al scenei românești pentru dramaturgia țării sale. A găzduit și organizat festivalul un triumvirat original și cu impact sigur la publicul bucureștean, format din: Teatrul „Nottara", Teatrul Act și Teatrul Odeon. Deschiderea a avut loc în foaierul Teatrului Odeon, luni, 20 octombrie, în prezența personalului diplomatic al Ambasadei Austriei la București, a atașatului cultural, domnul Rainer Schubert. Au mai participat importante nume ale vieții culturale și politice din Viena, printre care: Franz Strohmer, secretar-general al Asociației Instituțiilor de cultură și director al Festivalului Wiener Bezirksfestwochen, Alexandru Todericiu, politolog, Martin Hablesreiter, jurnalist, Kurt Lowy, director executiv al Raimund Theater, Tino Geirun, regizor și director al lui Pygmalion Theater din Viena, Ip Wischin, actor și dramaturg al aceluiași teatru, Ulf Duckelmann, regizor, Dan Stoica, traducătorul preferat de aproape toți regizorii români care se încumetă să monteze piesele autorilor austrieci, de la Schnitzler încoace, reprezentanți ai mass-media etc.

Săptămâna... a atras atenția, în primul rând, printr-un program de spectacole apreciate de public încă de la premierele lor: *Puterea obișnuinței* de Thomas Bernhard (regia: Ulf Duckelmann) de la Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara, *Hora iubirilor* de Arthur Schnitzler (regia: Felix Alexa) și *Castelul* după Franz Kafka (regia: Tino Geirun), ambele, producții ale Teatrului „Nottara", *Genocid sau ficatul meu e fără rost* și o altă piesă de Werner Schwab, *Șefele*, montări aparținând lui Sorin Militaru, prima, la Teatrul Odeon și cea de-a doua, la Teatrul Act.

Săptămâna... a pus în dialog, prin propunerile de spectacol, nu numai discursul emoțional, ci și pe cel teoretic, încercând să compare răspunsurile celor două culturi la întrebările fundamentale legate de existența, rostul și funcțiile teatrului. În fiecare dimineață, au fost programate discuții despre principalele direcții, teme, dileme care animă teatrul contemporan văzut ca expresie a politicului, a esteticului ori a socialului, prin elementele sale de spectacologie ori prin „arta traducerii". Au participat nu numai creatori, ci și studenți și profesori universitari ai unor facultăți cu profiluri tangențiale universului teatral, personalități din sfera politicului etc. Publicul a putut să guste și cireașa de pe tortul **Săptămânii dramaturgiei austriece**: vernisajul expoziției de fotografii „Viena teatrală", un „pseudoconcert" cu Ada Milea, și un recital de chitară clasică susținut de Laurențiu Ganea.

Cum 2005 va fi anul României în Austria, e de presupus că **Săptămâna dramaturgiei austriece** la București constituie doar prologul unui inspirat dialog teatral în cât mai multe și consistente acte. (*Andreea DUMITRU*)

Doina PAPP

La Limoges, teatre francofone în festival

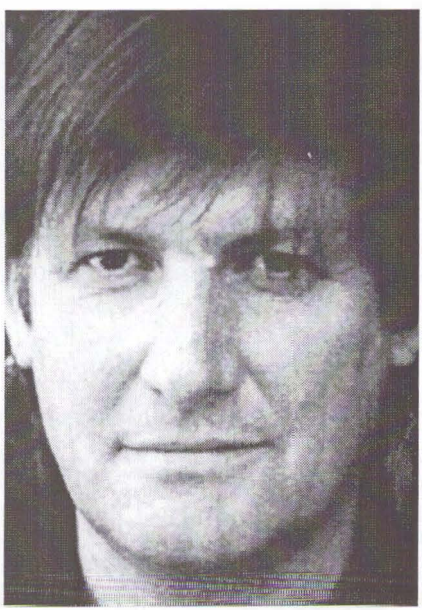
„Douăzeci de ani astăzi inseamnă o generație, Pe parcursul unei generații lumea s-a schimbat profund. Chiar și această localitate nu mai e aceeași. Si cu atât mai mult francofonia. În momentul când sărbătorim, bucuroși, această aniversare, aș vrea ca, în acest moment de criză mondială, să nu uităm că artiștii francofoni, mai ales când creează în Sud, nu sunt numai creatori, ci și militanți pentru libertate./.../ Fondată pe ideea unui schimb echitabil, francofonia este o școală a toleranței (de aceea ținem atât ca în acest Festival să o definim la plural).... Francofonia a trebuit să facă față redutabilei eficacități a culturii globale și standardizate... A fi francofon, e o șansă. Limousin a știut să o descopere. Grație Festivalului, Limoges și regiunea sa sunt azi mai deschise lumii decât altele, dinamizate de inventivitatea și creativitatea artiștilor... Să ne bucurăm că Francofonia din Limousin e recunoscută în străinătate și din ce în ce mai mult în Franța, ca un moment și un loc de schimburi fără pereche. Nu e un Festival printre altele. Pentru participanți ca și pentru public e un mod de a fi în lume. Un mod de a trăi și a acționa intr-o lume în care diversitatea culturală este cel mai prețios bun."

Jean Marie Borzeix, președintele Festivalului

Doina Papp: – *Domnule director, Patrick Le Mauff, Festivalul a stat, la această ediție, sub semnul unei crize declanșată în Franța în vara trecută prin grevele „intermitenților", care au împiedicat desfășurarea normală a programului unor festivaluri importante. Fiecare spectacol prezentat aici a inceput cu un manifest, rostit pe banda de magnetofon chiar de dumneavoastră, un apel la solidaritate cu cei nedreptățiți de modificarea legislației în materie. De ce ați considerat necesar un asemenea gest?*

Patrick Le Mauff: Teatrul funcționează cu multă lume, artiști, tehnicieni, dintre care unii au statut de intermitenți, adică angajați cu contracte pe durată limitată. N-ar fi avut sens să facem Festivalul fără a evoca o problemă care se pune de trei luni și care e pe cale să-i excludă pe aceștia din familia teatrului. Consider că măsurile luate de actualul guvern sunt proaste. Pentru moment, aparent, instituțiile nu sunt atinse, dar dacă cauza pusă-n discuție e pierdută, în trei ani, directorii vor fi și ei în situația de a face grevă. Trebuie, așadar, să manifestăm solidaritate cu cei afectați și să găsim și alte mijloace de acțiune pentru a schimba ceva.

D.P.: – *Această situație afectează, amenință spațiul european, dincolo de granițele Franței ?*



P.L.M.: În Europa există sisteme foarte diferite. În Franța avem șansa unui sistem de asigurări de șomaj pentru actori unic în lume. Asta e formidabil! Tendința care se manifestă acum este nu de a alinia țările europene la Franța, ci de a face să scadă drepturile actorilor, printr-o aliniere la liberalismul cel mai sălbatic.

D.P.: – *Am observat că spectacolele pe care le-ați invitat la Festival sunt spectacole cu miză culturală dar și politică evidentă. Acest lucru face parte din proiectul dumneavoastră permanent ?*

P.L.M.: Nu-mi propun neapărat acest lucru. Festivalul este o oglindă, un receptacol. De obicei când ne privim în oglindă după o noapte rea, avem un chip urât, dar dacă am dormit bine, arătăm bine. Festivalul reflectă și el diferitele preocupări ale artiștilor urmărind geografia. Se spune că în Sud spectacolele sunt mai politice. E o evidență că acolo unde, cotidian, se pune problema supraviețuirii, e mai

puțin posibil să faci considerații gen artă pentru artă, cum poate fi posibil în Franța sau Belgia, țări privilegiate. Cred că e vorba de un reflex al structurilor sociale în care diferiții artiști se regăsesc. În țările africane mijloacele de care dispun teatrele, cele alocate de guverne, sunt derizorii. Și în Quebec situația e dificilă, dacă n-ar exista televiziunile, artiștii n-ar putea trăi. Ei nu trăiesc din teatru. Aceste realități se regăsesc în spectacolele din Festival.

D.P.: – *Ce înseamnă ediția, a 20-a, în parcursul acestui Festival?*

P.L.M.: Nu trebuie să ne intoarcem nostalgici asupra trecutului. Un festival poate dispărea tot așa de bine cum a apărut. Iată, de exemplu, Festivalul de la Nancy, Festival mondial de teatru universitar, a fost creat într-o perioadă (după 1968), când societatea reprezenta o anumită configurație dată de mișcarea intelectuală a acelor ani, deschisă lumii, evenimentelor. Când un festival durează, se instalează într-un soi de instituționalizare, el trebuie să reflecte această situație. Deci noi, acum, după 20 de ani, ne-am putea intreba, ce facem mai departe? Lumea se mișcă. Teatrul e într-o perioadă de revenire la unele lucruri conservatoare. Sigur trebuie să căutăm forme noi. Când conduci un asemenea festival sau oricare altul trebuie să fii atent la mișcarea societății, să poți să fii receptacolul tuturor tendințelor, dorințelor, contradicțiilor care se manifestă în societate în acel moment.

D.P.: *Aici la Limoges „viața" Festivalului s-a derulat în jurul unor cuvinte-cheie: identitate, universalitate, globalizare. Am auzit multe păreri pe această temă, de la relativizarea totală a conceptului de particularitate națională până la absolutizarea lui. Care este concluzia Dumneavoastră?*

P.L.M.: Un lucru am reținut. Există tendința de a vorbi despre „universal" ca despre o finalitate.Adică vorbim despre „local", dar incercăm să fim „universali". Cineva a spus un lucru foarte frumos zicând că, universalitatea nu e scopul ultim, ci un mijloc pentru a incerca să te intrebi. Îmi imaginez un om de teatru român care ia o operă rusească sau franceză, sau arabă pentru a face un detur și a vorbi despre sine. Pe vremea lui Ludovic XIV, Teatrul regal a fost fondat pentru ca Regele și Regina să fie pe scenă. Atunci au apărut Racine și Corneille și i-au temperat, căutând în tragedia greacă, în mitologie mijloacele de a vorbi despre aceste lucruri.Universalul e un detur, o necesitate, un instrument când nu-ți găsești cuvintele.Un instrument cu care poți face o otravă sau poți să vindeci, ca în Romeo și Julieta, când părintele Lorenzo ii spune lui Romeo: vezi această plantă, poți face din ea o otravă sau un remediu. Așa și cu mondializarea. Poate fi o otravă sau un remediu. Trebuie deci să știm ce dorim.Dacă considerăm că mondializarea e o improvizație și că trebuie să ne restrângem la identitatea noastră, va fi foarte rău. Trebuie să reușim să păstrăm acest spațiu deschis, încercând să nu confundăm particularismul cu reflexul identitar asupra unui teritoriu. în felul acesta, s-a produs dezmembrarea Iugoslaviei. Același lucru se intâmplă în teatru. Putem trambala spectacole din festival în festival, fără ca asta să însemne internaționalizare. Trebuie să găsim modalitățile de a face să se audă vocile originale, fiind mereu atenți de-o manieră artizanală și modestă la ceea ce se spune într-o altă geografie.

D.P.: – *De exemplu, în geografia României, o țară francofilă, care poate fi, după părerea Dumneavoastră, contribuția noastră la dezvoltarea francofoniei?*

P.L.M.: Mă gândesc pentru 2005 la o sesiune în care România să fie prezentă aici. Am vorbit deja cu președintele UNITER, Ion Caramitru. În ultimii ani, n-am invitat spectacole românești, pentru că aici a fost Silviu Purcărele care, deși nu lucra cu artiști români, a fost o prezență românească. Cred că trebuie să reînnoim legăturile, pentru că de câte ori am fost în România, am fost frapat de francofilia din această țară. Am, de asemenea, impresia că românii au făcut mult pentru artiștii francezi, jucând piese etc. și că inversul nu e foarte prezent.

SPECTACOLE

Marinela ȚEPUȘ

Altceva, altcândva, altundeva...

În general, spectacolele lui Victor Ioan Frunză se petrec *altcumva*, *altundeva* și înseamnă *altceva*. E creatorul unor lumi fascinante prin monumentalitate și inedit. Producțiile sale pot fi imperfecte, dar lasă întotdeauna senzația de bogăție, de fastuozitate. Succesele sale întrec obișnuitul. „Căderile" sale sunt grandioase; se vorbește despre ele, luni, uneori – ani.

Victor Ioan Frunză este poate singurul regizor român care știe să construiască evenimente. În adevăratul sens al cuvântului. *Hamlet*, ultima sa premieră, face parte, incontestabil, din rândul acestora.

Spectacolul se desfășoară în sala dezafectată a Teatrului Maghiar din Timișoara, în care s-au adus tone de pământ, peste care s-au așezat șine de cale ferată. Povestea se petrece, astfel, undeva, la capătul drumului (pare-se) în perioada de decadență a Imperiului Habsburgic. Epoca, evident, este teribil de ofertantă pentru scenografie, dar are și alte înțelesuri, mai profunde. Există o mare

discrepanță între uniformele fastuoase, elementele de mobilă stil și pământul umed pe care te afli, drezinele, liniile de cale ferată și băncuțele incomode pe care ești silit să stai mai bine de trei ore. Totul are menirea de a-ți lăsa gustul amar al unui univers în descompunere. Reprezentația se desfășoară după modelul Matrioșkăi: pare că fiecare moment se naște unul din altul. Un joc ingenios, cu multe surprize, dar și cu unele „burți" care fac să-ți simți trupul amorțit.

Dintru început, am fost sedusă de ideea că *Regele* (Demeter András) nu e un ucigaș fioros, crimele sale fiind motivate de interese puternice. Spre final, când *Regina* (Gáspár Imola) bea din greșeală licoarea otrăvită, *Claudius* capătă o uluitoare dimensiune umană: o iubea pe *Gertrude*. Împovărat cu o moarte pe care n-o dorea, se așază, pierdut, pe calea ferată urmărind-o cum își dă duhul cu încetul. Împietrit, pare a-și asuma vina întreagă, dar și neputința de a mai îndrepta ceva. O altă secvență impresionant realizată este cea a „Cursei de șoareci". Prezența *Regelui* mort (Dan Antoci) printre spectatori este încărcată de semnificații, legătura dintre tată și fiu durând până dincolo de moarte. Încărcat de o intensă emoție este și dialogul dintre *Claudius* și *Hamlet* (Balázs Attila), în care cel din urmă îi cere socoteală pentru fărădelegile săvârșite: amândoi, aflându-se la câte un capăt al drezinei, o împing unul peste celălalt cu îndârjirea celor care luptă pe viață și pe moarte. Cuvintele plesnesc urechea spectatorului ca-ntr-un diabolic meci de ping-pong. Dar nimic nu egalează scena duelului, realizată de către actori – Balázs Attila și László Péter *(Laertes)* – în cel mai realist stil posibil. La un metru de public, săbiile sclipesc, interpreții mânuindu-le fără nici o reținere.

Dincolo de asemenea momente, spectacolul câștigă mult și prin aportul scenografiei. Printr-o risipă de imaginație, mijloacele tehnice moderne (videoproiectoare, lumini sofisticate) își găsesc perfect locul alături de drezinele ieșite din uz, de colonadele decojite de mortar, alcătuind un tot fascinant. Pe bucăți mari de hârtie se pot vedea interminabile marșuri militare din preajma primului Război Mondial, totul fiind un amestec straniu de prezent și trecut, cu rostul de a ne spune o poveste veșnic actuală.

Din păcate, nu toți actorii fac față unui demers teribil de solicitant, adesea complicat peste măsură. Sunt foarte multe idei care se pierd din cauza unei interpretări (doar) corecte. Sunt și încercări reușite numai pe jumătate. De pildă, *Ofelia* (Magyari Etelka). Ai înțelege ușor gândul regizorului de a aduce pe scenă o fată „oarecare", răsfățată, și pe care viața o maturizează prea repede, aruncând-o direct în moarte, dacă actrița ar juca aceste treceri și nu ar rămâne ea însăși până la scena dinaintea sinuciderii, când devine, într-adevăr, tulburătoare. Balázs Attila are momente extraordinare, dar și unele de oboseală, de retragere în sine, care dezechilibrează oarecum întregul. Cred că, prin excelență, e potrivit rolului și dedicat până la capăt gândului regizoral Demeter András *(Regele)*. Prezența sa în scenă este electrizantă. M-a sedus, de asemenea, Gáspár Imola, jucând cu dezinvoltură și ușurătatea, și feminitatea nespusă a *Reginei*. Supusă prea mult firii, ea se pierde sub multele responsabilități ale coroanei.

O surpriză o constituie scena groparilor, căci aceștia cântă – nici mai mult, nici mai puțin – la pian! Și cântă bine! Dar și rostul lor în spectacol este bine găsit, căci muzica este o prezență fabuloasă în reprezentație, devenind personaj.

Curios mi se pare cum spectacolul, cu toate fisurile, fascinează și datorită acestora. Este ca o căutare continuă și iluzorie a perfecțiunii. Și, în definitiv, ce altceva este teatrul decât încercarea de a găsi forme noi unor teme vechi de când lumea?

Teatrul de Stat „Csiky Gergely" din Timișoara – Hamlet **de Shakespeare. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Scenografia, recuzita: Adriana Grand. Muzica: Cári Tibor. Lupto scenice: Habala Péter. Cu: Demeter András, Balázs Attila, Veress Attila, Horányi László, László Péter, Gáspár Imola, Magyari Etelka, Barabás Botond, Kocsárdi Levente ș.a. Data premierei: 15 septembrie 2003.**

Nicolae PRELIPCEANU

Constructorul Vasilescu sau „Căsătoria" lui Yuri Kordonsky

Tânărul regizor ruso-american a dat o nouă lovitură. Nu, nu imperialismului. (Știți vechiul anunț: „Azi avem portocale. Încă o lovitură dată imperialismului!") O lovitură de teatru? Nici asta, pentru că după *Unchiul Vanea* spectatorul său se așteaptă la ceva puțin obișnuit.

Așa cum îmi spunea, după spectacol, Doamna Irina Petrescu, interpreta extrem de nuanțată a Arinei Panteleimonovna, mătușa „miresei", textul, vechi de peste 150 de ani, cu o problemă greu de înțeles azi, nu-i îmbia pe actori. Într-adevăr, cine se mai mărită/însoară, astăzi, cu ajutorul unei pețitoare? Ar fi culmea ca-n era eliberării sexuale să mai existe asemenea „profesii". (În paranteză fie spus, profesia există; ce altceva sunt agențiile matrimoniale? Pețitoarea a devenit, însă, instituție, firmă!) Și totuși, Mariana Mihuț face un rol care te ridică în picioare, în piesa lui Gogol, pusă în scenă de Yuri Kordonsky. Azi nu se mai fac nici vizitele acelea protocolare (parcă „vederi" se chemau?) ale candidaților la mâna vreunei fete interesate. Și totuși, Victor Rebengiuc, Cornel Scripcaru, Doru Ana, Ionel Mihăilescu și Marius Chivu își desfășoară talente și ingeniozități în a dobândi mâna/averea unei fete care ar cam vrea să se mărite, și ea interpretată cu sensibilitate de Andreea Bibiri, tocmai în asemenea incredibile situații. Toată comedia aceasta, în

Cornel SCRIPCARU și Mariana MIHUȚ.

care regizorul are ideea genială de a-i caracteriza pe candidați prin câte-un instrument: Victor Rebengiuc la talgere, Doru Ana la acordeon, Ioan Mihăilescu la chitară, Cornel Scripcaru la fluier si Marius Chivu (un pretendent bâlbâit) la trombon, devine, în final, după ce alesul fuge pe fereastră, o dramă. Fără s-o spun, am sugerat mai sus cu câtă atenție și finețe și-a lucrat regizorul spectacolul, dând fiecăruia mai multă semnificație decât îi acordase, parcă, însuși autorul. Totul, toți sunt, pe rând, în prim-plan. Dacă l-am putea compara pe regizor cu arhitectul acestei construcții meticuloase, făcute să reziste cutremurelor, atunci constructorul e cu siguranță Răzvan Vasilescu, care face, în rolul lui Kocikariov, tot ce se poate, regizând, ba chiar compunând la propriu o îmbrățișare mecanică, parcă de manechine, între prietenul său, Podkoliosin și Agafia Tihonovna, pentru ca ezitantul pretendent să câștige. Scena îmbrățișării între cei doi – în care Kocikariov îi apropie, le potrivește brațele, trezindu-se (în maniera filmului mut) el însuși captiv, la mijloc, și se extrage cu dificultate – e una antologică. E de un comic nebun această scenă, care explică în modul cel mai clar intențiile autorului-regizorului-personajului, dar și ezitările combatanților. Momentele de greutate sunt, de fapt, două: aceea în care pretendenții compun în mijlocul scenei un grup statuar, cu instrumentele aferente la ei, după ce se produseseră, și aceea a îmbrățișării dirijate de Kocikariov, un pețitor neoficial, în care cei doi sunt manechinele care, cu un zâmbet drăcesc, Răzvan Vasilescu le manevrează. Ambele scene, ca și multe altele din acest spectacol, dar și din cel anterior, cu *Unchiul Vanea,* mărturisesc despre vocația plastică a acestui tânăr mare regizor. Cât despre Răzvan Vasilescu, toată prestația acestuia e a unui mare actor. Dar mari actori sunt în scenă și alții, în roluri de diverse întinderi și veșminte asemenea. O revelație este Șerban Pavlu (Stepan, servitorul lui Podkoliosin), nume altfel cunoscut, pe care regizorul a ales să-l caracterizeze printr-o eternă masticație, ceea ce îi împiedică vizibil emisia sonoră, oricum foarte sărăcăcioasă. Ana Ioana Macaria, o tânără actriță care promite, trebuie să se mulțumească aici cu un rol de fundal, fără mari posibilități de desfășurare.

Totul are loc în mijlocul unui decor de zgârie-nori (patria adoptivă a regizorului?) de carton, în spatele cărora, iluminați, transpar din când în când sfinți ortodocși (din patria, să-i zicem așa, natală a lui). Printre ei, ca printr-un labirint, se urmăresc, se furișează ori se arată pur și simplu personajele, într-o mișcare continuă, ceea ce aduce un subiect greu de acceptat azi în actualitate. Un vers din Ioan Alexandru suna astfel: „și-atât de tare se smerește, că i se vede îngerul sub piele". Sub cartoanele moderniste ale unui fantomatic Sankt-Petersburg, apar sfinții tutelari ai Rusiei: meritul lui Mihai Mădescu. Maria Miu i-a îmbrăcat (nu pe cei goi, ci) pe cei din scenă, încercând să se apropie de stilul epocii și lumii respective. Coiful de coamă neagră al lui Victor Rebengiuc (marinarul care povestește întruna) e remarcabil, vorbind parcă singur, atunci când personajul de dedesubt e silit să tacă.

Spectacolul e lucrat în amănunt și-n mare. Tristețea finală e aceea a unei persoane *(Agafia Tihonovna)* care i-ar fi ales pe toți cei cinci pretendenți, dar fiind silită să opteze pentru unul, l-a păstrat tocmai pe cel mai nehotărât și care fuge pe fereastră. Chiar dacă alte amănunte par azi de neînțeles, această dramă e una ce mai semnifică încă. Rezultatul e o bijuterie scenică, neasemănătoare celei cu *Unchiul Vanea*, ceea ce vorbește despre forța de creație și înnoire a unui regizor crescut la școala marelui Lev Dodin. Dar fără marii actori de la Bulandra nu știu ce-ar fi ieșit.

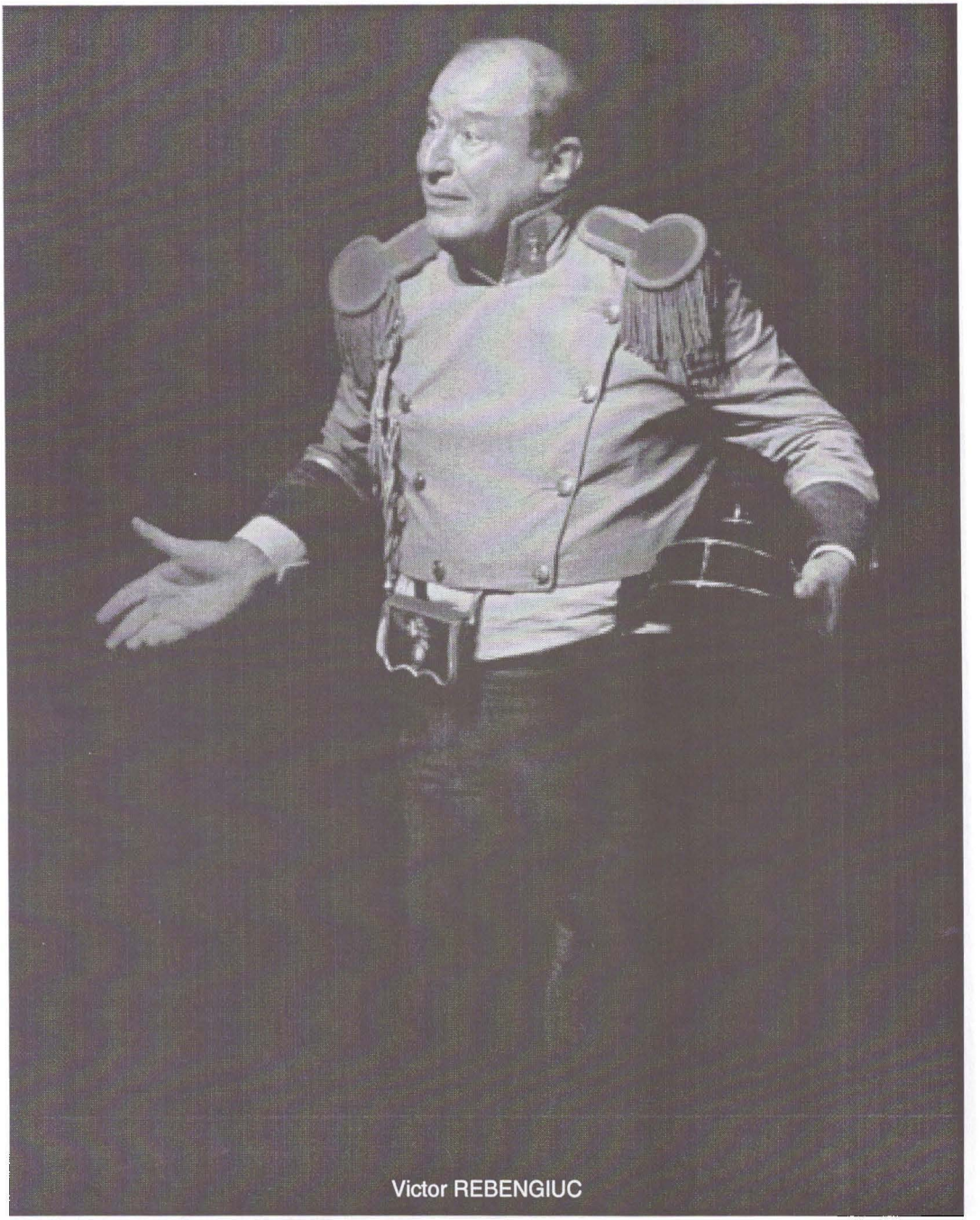
Maria SÂRBU

Kordonsky, un regizor umil în fața textului

Succesul spectacolelor *Unchiul Vanea* și *Căsătoria*, regizate de Yuri Kordonsky la Teatrul Bulandra, este dovada unei mari răspunderi a acestui creator față de autor, față de actor, față de public. Răspunderi față și de sine, față și de opera scenică. Unii se grăbesc să spună că Yuri Kordonsky ar fi un fenomen. Mai degrabă, este un artist împătimit cu adevărat de arta scenică, care păstrează seriozitatea școlii din care provine – cea a lui Lev Dodin. Este un om ce se obligă să facă un lucru complet, țesând în detalii. Este un regizor umil în fața textului. Este numit fenomen pentru că surprinde, or, a surprinde ține la el de datoria asumată. Așa poate fi citită trăsătura principală a caracterului (încă)tânărului Kordonsky, născut la Odesa, școlit în ale teatrului la Sankt-Petersburg, profesând în Europa și America. Ceea ce face el este un lucru normal, iar normalitatea pentru un artist trebuie să reprezinte frumusețea, acuratețea lăuntrică. Nu „detronează" un clasic, de dragul de a face un lucru la întâmplare. Construiește durabil. Are îndatorirea să-l facă credibil pe actorul ales să lucreze cu el, îndatorirea de a învăța totodată de la actor. E important să recunoști așa ceva. Kordonsky recunoaște că învață de la interpreții – aproape aceiași – din *Unchiul Vanea* și *Căsătoria*. La rândul său, îi învață cum să „asculte" melodia unui text dramatic.

În citirea piesei *Unchiul Vanea,* el a atins struna care vibra și a făcut astfel să se audă „rezonanța notei" în replica memorabilă. Simțul de a auzi această muzică nu pare un dar hărăzit, ci ține de pregătire, de iscusința de a cunoaște lucrurile în esență. Și este vizibilă interpretarea altfel, din punct de vedere regizoral, a textului dramatic. Nu copleșește „atmosfera abstractă cehoviană", care, în opinia sa, este pericolul spectacolului. El demonstrează că Cehov nu înseamnă „melancolie, smiorcăială, suspin, seminuanță", și scoate la suprafață „structura" piesei. Ar fi vorba de o structură codificată, suprapusă, formată din fior, gingășie, frumusețe, inteligență, iar, în final, de tristețea comună – caracteristici ale intelectualilor ruși de odinioară. A vrut să arate în scenă viața, care a fost concretă și la Cehov. „Erupțiile" din piesă trebuie să fie motivate cu emoția interioară și nu cu gesturi sau cu momente abstracte, astfel încât să se păstreze sensul, tot ce este concret.

Aș fi crezut că pune prea multă patimă în ceea ce a scris Cehov, dar, dând târcoale pe la repetițiile cu *Căsătoria*, discutând cu el după primele reprezentații din vara anului 2003, am constatat că și l-a însușit pe Gogol tot ca pe un bun propriu. Mi-a vorbit cu multă seriozitate despre personajele din această piesă, foarte apropiate de noi, despre „pericolele" care ar putea pândi un director de scenă în transpunerea textului. Cel mai mare pericol este alunecarea „într-un vodevil imbecil, într-o comedie proastă cu idioți". Kordonsky îmbină însă realul cu metafizicul. Călăuzit de „compoziția extraordinară" a piesei, lasă să se întrevadă niște „semne ale vodevilului franțuzesc" și atât. Pentru a da semnificație profundă „golului" din finalul spectacolului, acelei prăpăstii care se deschide o dată cu fuga lui Podkoliosin (Ce nume are personajul! În traducere literală ar însemna „sub roată"), creatorul aduce o tentă religioasă chiar de la început: este ca o prevenire a personajului că, de vreme ce face legământ în fața lui Dumnezeu, trebuie să nu-și încalce cuvântul – de altfel totul în jur se năruie. „Gaura de proporții", care se deschide, reprezintă abisul unde dispar căsătoria, dragostea, speranța.



Victor REBENGIUC

Cu o amabilitate molipsitoare, Yuri Kordonsky își impune imaginația în spațiul scenic, de unde se reflectă direct asupra spectatorului – un vicleșug al regizorilor pe care îi interesează cu adevărat relația autor–actor–public, adică teatrul.

Cele două spectacole de la „Bulandra" mărturisesc despre „o atmosferă" Kordonsky. El zidește modernitatea pe pilonii rezistenți ai clasicismului.

Ion CAZABAN

Alcesta, dar și Heracles

Așa cum ne informează, foarte util, articolul lui Ion Vartic din program, spectacolul văzut nu este decât una dintre montările posibile pe care Mihai Măniuțiu le imaginase pentru *Alcesta* de Euripide. A fost, înțelegem, o variantă decisă de pricini financiare, deloc neglijabile. Este vorba de o variantă scenică, nu însă de modificarea concepției regizorale. Ceea ce se urmărește este mai mult decât povestea *Alcestei* care, de bună voie, se oferă morții și coboară la *Hades,* în locul soțului său, regele *Admet*. Nu atât legendarul sacrificiu va fi accentuat acum, cât miracolul ce se petrece prin revenirea *Alcestei* la viață, cu ajutorul lui *Heracles*. Un miracol privit de regizor într-o dublă perspectivă: a epocii lui Euripide și a publicului de azi. Pentru realizarea ei, noi, spectatorii, suntem aduși pe platou în preajma unui décor care se deschide, el însuși, sugestiv, ca o „scenă în scenă" cuprinzătoare, Casa-muzeu, „diorama" mișcătoare a performanțelor, frescele elegiace, dalele funerare din prim-plan, opuse fundalului vegetal, de un verde intens (element scenografic găsit și în alte spectacole ale lui Măniuțiu), compun cadrul necesar unui joc meditativ de imagini, axate pe tema morții. Imaginea personajelor de teatru antic este mereu în contact cu imaginile prezentului nostru, recunoscut în săvârșirea zgomotoasă a turiștilor cu aparate fotografice, străbătând muzeul prea grăbiți

ca să mai reţină ceva figuri, costume, comportări comune, fără individualitate. Se distinge turista zăpăcită, exaltată, extaziată de tot ce descoperă acolo. Pe când, dimpotrivă, o femeie de serviciu doarme indiferentă, obosită, lângă zidul cu frescă... Preocupare tot mai des întâlnită în montările lui Măniuţiu, amplasarea noastră, aici, trebuie să permită concluzia că „miracolul" se păstrează viu şi nu-şi are locul la muzeu („lumea arhetipurilor şi miturilor nu este un muzeu, ci o lume mereu vie, nerepetată însă ca atare de efemera lume contemporană", scrie Ion Vartic).

Spectacolul, interferenţă de timpuri şi perspective, este, deopotrivă, alternanţă de gravitate tristă şi comic, de solemnitate şi dinamism vital, de hieratic şi vulgar deliberat. De „sacru" şi „brut", ar completa Peter Brook. De altfel, la vremea apariţiei, piesa era socotită o simbioză dramatică, o „dramă satirică", de anume îndrăzneală. Cei care formează Corul (masculin la Euripide – ambigen, acum), îmbrăcat în negru, mişcându-se lent, solemn, pătruns de sentimentul momentului tragic, va deveni o mulţime agitată, ce-şi potoleşte foamea pântecelui, dar şi nevoia de veşti proaspete. Contrastul comportamental e constant folosit în sensul demonstraţiei regizorale. În timp ce împart mâncare, servitoarele regelui povestesc mulţimii aţâţate ce se întâmplă la palat. Cuvintele lor despre starea *Alcestei* sunt însoţite de gestul obişnuit cu care toarnă păsat tuturor sau sorb şi ele din polonic. Nu este indiferenţă, cât neputinţă de a participa la situaţia tragică altfel decât în senzaţionalul ei. Ceva le apropie de femeia cu aspirator, de la muzeu, care, lunecând adormită de pe scaun, nu sesizează însă nici senzaţionalul miraculos de lângă ea.

Cât este, comicul înfăţişărilor şi purtărilor scenice înseamnă o caracterizare a omeniei personajelor, raportate (conştient sau nu) la evenimentul tragic. Chiar şi atunci când e vorba de zeităţi. Tratat comic, *Apollo* (Dragoş Pop), cu pălărie şi haine de vară, pare contemporanul nostru. Pe când îl înfruntă pe *Thanatos,* nu pierde ocazia să ia un crenvurşt de la îngrijitoarea muzeului. *Apollo* mâncând crenvurşti – cum poate-l vedem în imagini publicitare – indică, totodată, actualizare şi desacralizare. Adversarul său, *Thanatos* (Cristian Rigman), descusut la mâneci, cu pantofi lucitori „de mort", este o figură bufonă, învârtind birocratic listele viitorilor defuncţi. Pe *Alcesta* o identificăm după fotografie, o cloroformizează şi, învelind-o în giulgiu, o rostogoleşte în groapa mocirloasă.

Gravitatea cu care intră în scenă *Pheres* (Anton Tauf), tatăl regelui *Admet,* dirijând vaietele Corului, trezeşte râsul pentru că simulează evident, cu o voce „făcut" teatrală, cavernoasă, oftată. Tot ce spune, este exterior lui şi, de fapt, e mai atent în afară, la muştele ce-l necăjesc. Discuţia cu fiul său, despre moartea *Alcestei*, este una lipsită de noblеţe, între doi egoişti ce se acuză reciproc.

Desacralizarea rezultă din introducerea materialelor obişnuite de comic, dar şi din prezenţa unui realism violent. Prima apariţie a *Alcestei*((Ramona Dumitrean), femeia tristă, cu o fizionomie aparte, de o expresivitate concentrată în pragul morţii, transformă despărţirea sa de ceilalţi într-o succesiune de îmbrăţişări brutale, cu atât mai dureroase cu cât întârzie dorinţa. Înainte de despărţire, aşezaţi în faţa gropii, *Admet* (Ovidiu Crişan) şi *Alcesta* mănâncă pâine muiată în ouă crude. *Admet* mănâncă – pentru că mâncarea este pentru cei vii şi nepăsători. *Alcesta* nu poate, se îneacă oribil, vorbeşte icnit, gâtuită de teamă.

Dintre toate personajele. spectacolului, *Heracles* (Marius Bodochi) este, deopotrivă, sacru şi pământean, grav şi dezlănţuit în veselie, dansând alături de vitejii lui. Beat, fugăreşte servitoarele, dar aflând de moartea *Reginei,* se unge

ritualic cu pământ și pleacă spre *Hades.* Se va întoarce cu *Alcesta,* cumplit de istovit, răsucindu-se sufocat, marcat de cunoașterea Infernului. În finalul fără cuvinte adăugat de regizor, *Heracles* va lua chipul unui intelectual din vremea noastră, „tăcut, figură statuară" (îl comentează Ion Vartci). O însoțește pe *Alcesta* care coboară din nou în mormânt, pentru că-i atinsă definitv de cele văzute acolo și „nu mai poate să fie ca înainte".

Miracolul reînvierii este urmat de o întoarcere în mormânt, la „zeii din adânc". Tema morții persistă la Măniuțiu, după montările anterioare cu piese de Sartre, Beckett, Shakespeare, M. Săulescu, Sofocle, Maeterlinck. Alături de muzica din Matto Grosso și Tibet – zone de civilizație unde miturile sunt încă vii – reauzim, și la Euripide, țârâitul amplu al greierilor din *Intrusa.* Și de astă dată, ne-am gândit la Blaga: „Să mă-mpace cu sfârșitul,/Cântă-n vatră greerușa..."

Teatrul Național Cluj-Napoca – Alcesta **de Euripide; traducere de Alexandru Pop. Regia: Mihai Măniuțiu. Decoruri: Cristian Rusu și Mihai Măniuțiu. Costume: Cristian Rusu. Dansuri: Vava Ștefănescu. Muzica: Iosif Herțea. Pictura: Cristian Rusu și Mihai Pop. În distribuție: Marius Bodochi, Ovidiu Crișan, Anton Tauf, Ramona Dumitrean, Miriam Cuibus, Cornel Răileanu, Dragoș Pop, Cristian Rigman, Elena Ivanca, Cristian Pardanschi, Viorica Mischilea, Irina Wintze, Maria Munteanu și alții. Premiera: 11 octombrie 2003.**

Ultima seară a lui Hess

Să ni-l închipuim pe Hess, în ultima seară, înainte de sinucidere. Are 93 de ani, este închis, la Spandau, de câteva decenii și pentru totdeauna... Cui nu-l știe (oare câți mai știu de el?), să-i spunem că este Rudolf Hess, nazistul, prieten din tinerețe cu Hitler, ajuns al doilea în ierarhia partidului. Și tocmai el i-a surprins pe toți când, într-o zi din primăvara lui 1941, a zburat cu avionul în Anglia. Nu datorită unei schimbări de poziție ori ca să ceară azil politic. Dimpotrivă, ca să-l convingă pe Churchill, la el acasă, să permită expansiunea Germaniei în țările europene. Scopul său declarat era să obțină o pace germano-britanică, pentru care astrologii consultați îl socoteau predestinat. Plecarea lui Hess în Anglia a trezit păreri contradictorii. Hitler, uluit și furios, n-a știut s-o explice. Comunicatul inevitabil anunța că Hess „și-a pierdut rațiunea". Pe de altă parte, psihiatrul englez ce discutase cu el, îl evalua „la un stadiu mental infantil". Va fi prizonier până la sfârșitul războiului, judecat la Nürnberg și condamnat la închisoare pe viață.

Lungul monolog al lui Hess, scris de Alina Nelega, nu-și propune să limpezească lucrurile, elementele biografice sunt doar punctate aluziv, repere minime, când nu par de domeniul ficțiunii. Autoarea n-a vrut să facă o piesă biografică, de teatru documentar. Ca și altădată, preferă monologul extins care, în dramaturgia actuală, este un mod frecvent de portretizare și de (auto)comentare, cu multiple posibilități scenice.

Hess vorbește, în primul rând, pentru că se consideră pedepsit pe nedrept: „cea mai mare eroare judiciară a secolului XX". Pentru că se consideră necunoscut. Permanent urmărit de paznici, este de două ori ofensat când înregistrările sale nu-s nici măcar vizionate. Cuvintele lui au o agresivitate ironică, disprețuitoare, fără rețineri, nepăsătoare la detalii intime sau la expresii vulgare, ce le dau o tentă de mare sinceritate. Discursul oscilează între expunerea fermă de principii și relatarea unor momente de viață, cu consecințe psihoanalizabile, relevând nu numai cicatrice, sensibile încă, ale memoriei, dar și porniri necontrolate din sub-

conștient. Însuși procedeul stilistic se schimbă de la o secvență la alta, de la o „poruncă" la alta – inițial, textul fiind conceput ca „decalogul după Hess". Adresându-se foarte profan unui Dumnezeu nevăzut, neauzit, poate și surd, monologul succede secvențe cu efect de refracție sau de distanțare, note de zbor oniric (încheiat în coșmar), un scurt poem onomastic și comparatist, o narație precis realistă a unei amintiri atroce din adolescență, ca un ghimpe rămas în memorie... În toate, apar explicit sau implicit principii politice, prevestiri apocaliptice, atitudini antisemite și xenofobe – iar dincolo de ele, credința în nevinovăția și dreptatea faptelor sale. Care pot să placă lui Dumnezeu! – „Noi n-am fost niciodată atât de cruzi", „N-am mințit niciodată", „N-am ucis mai mult decât pescarul"... În varietatea de stil și procedeu literar a discursului, există coeziunea unui fond de idei și imagini definitorii, determinându-se, susținându-se, completându-se, aparținând unui caracter, unei mentalități, unei atitudini, ce ni se înfățișează nu retrospectiv, ci nelinistind prin ipostazele actuale. Din „testamentul" final, va reieși că, în credința sa nezdruncinată, lumea este pentru învingători, iar singura sa vină este că a pierdut, fiind „cel mai prost nazist" (cum n-a fost, să zicem, rivalul său, Martin Borman!).

Prin imaginea de început a spectacolului, regizorul Gavril Cadariu tinde, mai curând, să provoace o anume stare emoțională, de așteptare curioasă – alta decât textul care indica o lumină clară, egală, peste scenă și sală, dispunând la o privire lucidă. În spațiul întunecos, se află Hess, abia deslușit într-un șcaun cu rotile, cu ochii ațintiți undeva spre obiectivul ascuns ce-l urmărește. Își știe, desigur, discursul – s-a pregătit pentru el. Bea ceva, ducând mecanic o cană la buze, soarbe puțin, reține lichidul în gură. Are o expresie nespus de bătrână, cu obrajii pungă și ochii înlăcrimați. De la această imagine a bătrâneții și singurătății, va porni monologul rostit de Nicu Mihoc, surprinzător contrastant: ironic, vehement, orgolios. Dar nu se va limita la atât. Performanța interpretului constă într-o maximă disponibilitate expresivă la dialectica discursului dramatic, în care contează optica personajului, raportul dintre cum se vede pe sine și cum îi vede pe ceilalți. Evoluția scenică este impresionantă, prinzând intențiile textului într-un flux continuu (ce necesita, poate, câte un respiro pentru respectarea demarcațiilor precizate de autoare). Sunt modulații actoricești care obțin portretul mental al personajului, cuprinzând „biologia" sa, dar și factura variabilă a „scriiturii", atât de importantă în textul Alinei Nelega. Schimbarea modului de joc va fi, și ea, evidentă, manifestând dorința sporită de a se apropia de public și de a-l convinge: „Nu sunt un monstru". Dezbrăcarea hainelor, apoi eliberarea de corsetul care strânge bustul gol, ne propun parcă imaginea vitalității și tinereții pierdute. O imagine în contrapunct cu infirmitatea ideilor sale dintotdeauna, dovedind că „mens sana" nu se găsește în orice trup viguros. Actorul își transcende, prin stilul fluctuant, personajul, tocmai pentru a-i arăta dimensiunile exacte. În secvența Varșoviei bombardate – cu amintirea piticului mutilat și a hamsterului zdrobit – va transforma oroarea într-un moment de paroxism scenic, împlinit din rezonanța onomatopeelor și ritmul expresiv al mișcării.

Dezbrăcarea hainelor poate însemna și o despuiere simbolică înaintea morții, când trupul trecător abandonează veșmintele lumești. Dar, aici, nu și principiile care l-au dus la un eșec total! „Prostul de Hess a optat definitiv, iar acum, și-a decis sfârșitul". „Exit"-ul său, transfigurat de jocul actorului, rezumă eșecul și încăpățânarea oarbă. Lumina scade pe interpret și se concentrează pe hainele lui Hess, rămase pe scaun. Ființa, miezul viu se retrage – cojile inerte, rămășițele opace stăruie în tăcere. A comenta ar fi inutil sau insuficient.

Teatrul „Ariel" din Tg. Mureș. Hess **de Alina Nelega. Regia și scenografia: Gavril Cadariu. Distribuția: Nicu Mihoc. O producție a programului „Underground" al Teatrului „Ariel" și Fundației „Dramafest". Premiera: 8 iunie 2003.**

Andreea DUMITRU

Tangouri sub o lună de hârtie

De câteva spectacole, mai precis de la *Jocul dragostei și al întâmplării,* trecând prin *O noapte furtunoasă, Hora iubirilor,* iar acum *Visul unei nopți de vară,* Felix Alexa e preocupat de „subtila și periculoasa strategie a sentimentelor", în care l-a inițiat opera lui Marivaux, așa cum anticipase criticul George Banu. Ceea ce unește creații atât de diferite este opțiunea pentru un anumit tip de lectură. Dezinvolt, regizorul asociază fiecărui text un gen muzical care devansează epoca scrierii acestuia, rezultatul fiind un mixaj pe gustul publicului contemporan, un ritm interior al spectacolului, o expresie sonoră a strategiilor afective. În *Hora...* lui Schnitzler, *swing-ul* insidios, intim, languros ademenește spre neant perechile înlănțuite în combinații nesfârșite. În comedia lui Caragiale, *valsurile* vieneze traduc amploarea luată pe nesimțite de niște „bănuieli rele". În sfârșit, pentru *Visul...* shakespearian Felix Alexa se oprește la un alt dans de cuplu, *tangoul,* în versiunea stilizată a lui Astor Piazzola. Ritmul sincopat, dinamic, temperamental, chiar incisiv al tangoului evocă sentimente contradictorii gelozie, furie, abandon total, respingeri și negocieri, senzualitate și agresivitate. Toate preexistă în textul lui Shakespeare, definind relațiile din interiorul careului de cupluri. De la primii pași coregrafiați pe care îi fac *Tezeu* și *Hippolyta,* e limpede relația dintre cuceritor și voința înfrântă: regina amazoanelor a fost „curtată cu sabia", fără ca inima să-i fi fost câștigată. Siluirea și seducția coexistă. Viața erotică e răvășită, destabilizată, în vâltoarea unui „vis crud și fără noimă", ivit într-o noapte, nu furtunoasă și neagră ca pe ulițele din dealul Spirii, ci ireală sub lumina clarului de lună, în adâncul pădurii.

Ilustrația muzicală scoate definitiv *Visul...* de sub zodia feeriei, operație vizibilă și în sobrietatea interpretării, a decorurilor și costumelor în alb, negru, argintiu, cu doar câteva accente de culoare. Din traducerea poetei Nina Cassian, aceeași realizată cu ani în urmă pentru emblematicul *Vis...* al lui Liviu Ciulei – o versiune în care neologismele (multe, desuete acum) se întâlnesc cu expresii echivoce, chiar licențioase – regizorul suprimă, cu o tăietură fină porția prea densă de supranatural (zâne, spiriduși, elfi, nimfe, satiri). Acelui *deus ex machina* pe care scenograful Ciulei îl manevra urcând și coborând actorii pe un practicabil îi este rezervat aici un mic podium de plexiglas, cu o pantă alunecoasă (pentru efectele comice din final, când are loc reprezentația meșteșugarilor).

O temă muzicală exotică, misterioasă marchează însă aparițiile lui *Puck,* gândit ca un dublu mai tânăr și mai mobil al stăpânului său, *Oberon.* Tandemul se regăsește adesea în planul secund al acțiunii, de unde urmărește „zadarnicele chinuri ale dragostei", intervenind în joc cu un aer omniscient sau mimând compătimirea. Regizorul mizează pe expresivitatea corporală a lui Marius Manole, un debutant atipic pe scena Teatrului Național, ce creează un *Puck* excentric, efeb atletic, ubicuu și imponderabil. Decorul neconvențional, din nou al Dianei Ruxandra Ion, pare croit de-a dreptul pe măsura acestui actor-dansator-coregraf: un perete înalt de spaliere, cu segmente flexibile, rotative figurează hățișurile pădurii prin care rătăcesc muritorii îndrăgostiți hăituiți de Puck, dar și de propriile himere.

O intervenție semnificativă are loc și la nivelul distribuției: Irina Movilă și Marius Bodochi interpretează ambele cupluri de suverani, pământeni și zeități. Stilul lor sobru de joc stabilește, de altfel, tonul montării. *Tezeu* își întreabă ipocrit victima: "Ce ai, iubito?", aluzie la actul silnic al nunții, interesul său ascunzând, de fapt, o imensă ironie. *Hippolyta* poartă, în loc de cunună, un ciorap alb, în loc de

Irina MOVILĂ și Marius BODOCHI.

Foto: Sorin Radu

vesmânt nupțial, un soi de cămașă de forță. La rîndul său, *Oberon* o interpelează pe dezlănțuita *Titania:* „Stai, furie!", actrița luând în serios afectele paroxistice ale personajelor sale – erinii abandonate în ritmuri de tangouri pasionale. În schimb, Marius Bodochi jonglează firesc cu nuanțele, de la tonul autoritar la ironie și spirit ludic greu de înfrânat.

Grila muzicală funcționează perfect abia în cazul partenerilor tineri, inocenți, vulnerabili. Magnetismul relațiilor, instabilitatea lor arbitrară simultaneitatea stărilor de spirit contrare fac obiectul unei coregrafii alerte și subtile. Iubirea ori duelul *(Puck* le ia mințile, antrenându-i pe cei doi pretendenți într-un tangou stilizat) nu sunt decât un joc dramatic, corp la corp, de o senzualitate fie suavă, fie agresivă. Ileana Olteanu, o *Hermia* ba stăpână pe sine, ba descurajată și demnă de milă, Monica Davidescu, o *Helena* cu o energie devoratoare, Liviu Lucaci, un *Demetrius* ce își ignoră forța de seducție, și Răzvan Oprea, un *Lysander* maturizându-se fascinant sub ochii spectatorilor, sunt excelenți în scenele furtunoase de urmărire și derută la care îi constrâng puterile obscure.

Într-un registru complet diferit, al comediei vânoase, dar nu șarjate, se desfășoară mica trupă formată din tineri actori, o nouă generație de interpreți ai meșteșugarilor. Fiecare în parte transformă porecla personajului său în prezență memorabilă și adoptă, în același timp, un repertoriu comun de gesturi mărunte, savuroase, în care firescul e cuvântul de ordine. Avangarda comică e asigurată, sub „bagheta regizorală" a lui Dan Tudor (un *Chitră* obsedat de importanța și greutatea misiei sale), de Marius Rizea, un *Fundulea* în culmea fuduliei, care umple scena cu gesturi largi, și Silviu Biriș, un *Suflete* efeminat, un travesti de excepție în *Thisbe.* Orodel Olaru, *Flămânzilă* statuar, cam încet la minte, Ovidiu Cuncea, *Bot Gros* cel anchilozat și tare de ureche, Rodica Ionescu, un „leu" terorizat și un hipersensibil *Cuibărică,* îi flanchează în stare de continuă perplexitate.. Demonstrația de artă actoricească înseamnă zgârcenie în mijloace, ceea ce face ca accesoriile comice să își dubleze valoarea. *Fundulea,* victima unui absurd *coup de foudre,* care îi metamorfozează răgetul de măgar în tril mozartian (citat savuros din *Amadeus*-ul lui Milos Forman), își face apariția cu un ferăstrău: pe scenă – spadă, în afara ei – garanție a unei virilități ieșite din comun, cel puțin așa *vede* lucrurile *Titania* cea orbită de iubire.

Meșteșugarii, îmbrăcați sport în timpul repetițiilor, după moda impersonală a străzii, apar în grup compact pentru a-și susține reprezentația în fața curtenilor, purtând costume de scenă croite după tiparul parodic. Întâmplările de peste noapte se reflectă în piesa lor stângace interpretată, dar nu povestea de dragoste aluzivă provoacă ironiile curții, ci lipsa de stil și de tehnică teatrală a trupei. Opacitatea curtenilor ce își părăsesc locurile rezervate printre spectatori e semn că ordinea s-a instaurat în propria lor viață, așa încât meșterilor nu le rămâne decât să execute dansul „bergamasc" pentru publicul din Sala Amfiteatru a Teatrului Național. Vraja s-a risipit însă o clipă mai devreme: în toiul reprezentației, *Flămânzilă* (Orodel Olaru) iese *ex abrupto* din rolul *Omului din lună,* spunându-și replicile pe un ton alb, sătul să tot fie luat peste picior pentru vina de a întrupa o iluzie.

La începutul spectacolului, *Puck* decupează calm o lună de hârtie și o înalță în bătaia reflectoarelor, semn că magia s-a instalat. Același *Puck* îi pune capăt, rostind monologul convențional și mototolind, previzibil, luna de hârtie. Așa pare construit, de altfel, întregul spcctacol: un *Vis...* plin de surprize, cu sclipiri de o radicală modernitate, dar parcă îndrăznește numai pe jumătate.

Teatrul Național „I.L. Caragiale" – Visul unei nopți de vară **de William Shakespeare. Traducerea: Nina Cassian. Versiunea scenică: Felix Alexa. Regia, ilustrația muzicală și light-design: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Distribuția: Marius Bodochi, Irina Movilă, Ileana Olteanu, Monica Davidescu, Liviu Lucaci, Răzvan Oprea, Marius Manole, Marius Rizea, Silviu Biriș, Dan Tudor, Orodel Olaru, Ovidiu Cuncea, Rodica Ionescu, Tomi Cristin, Anemona Niculescu.**

Constantin PARASCHIVESCU

Iubire simulată

Angajată din acest an la T.N.B., Alice Barb este o regizoare care-și măsoară bine opțiunile. Dacă, mai întâi, s-a speriat când i s-a cerut să monteze *Anna Karenina* de Lev Tolstoi, care n-a fost opțiunea ei (cum aflu din caietul-program, „3 ani de viață a 180 de personaje povestiți în 900 de pagini"), alegerea actualei dramatizări îi aparține la egalitate cu interpreta rolului titular, Ioana Pavelescu, iar a spațiului de joc (că scenă nu e) din sala „Camil Petrescu" în totalitate. Într-adevăr, cine n-ar fi ales pentru o poveste celebră ca aceea a contelui Tolstoi, cu conți, prinți și prințese, saloane somptuoase de palat și costume strălucitoare de epocă, sala mare a primei scene a țării, dacă are prilejul, chiar când nu apar peste o sută de personaje, ci doar 12? Alice Barb o alege însă pe aceea mai mică, unde a mai montat *Legenda ultimului împărat* de Valentin Nicolau, pentru că „iubirea are nevoie de intimitate", cum spune simplu. Nu de spectaculos.

Dar montarea ei e, în esență, spectaculoasă estetic și în bună parte dramatic. Textul ales pentru reprezentație al englezoaicei Helen Edmundson are tăieturi scurte, ca secvențele de film, o linie modernă de dezvoltare a poveștii, fără accente

Mircea ALBULESCU, Andrei CUNEȘTEANU și Ioana PAVELESCU.

melodramatice și, după cum declară dânsa, cu două povești paralele de iubire, *Anna–Vronski, Levin–Kitty*. De fapt, sunt trei, contrastrante și complementare, adăugându-o și pe aceea dintre *Dolly* și *Stiva,* care nu anunță ceva deosebit, dar își dezvăluie în final un tâlc surprinzător ce pune mai mult în valoare farmecul primei. Dacă *Dolly,* înșelată de soț, o sfătuiește pe *Anna*, la primele semne înflăcărate ale iubirii să nu divorțeze, asumându-și resemnarea familiei, în ultima ei scenă cu eroina își declară regretul pentru această opțiune care a lipsit-o de fiorul și suferința clipei de măreție a iubirii. Cu rafinamentul și eleganța stilistică a montării anterioare (piesa lui Valentin Nicolau), regizoarea construiește și aici un joc de bun-gust, elocvent, într-o ambianță de sugestie și fascinație plastică a triunghiului (cum e povestea), delimitat de trei canapele roșii și trei tapiserii în care seducătoarele imagini profane ale amorului sunt încadrate în mai multe picturii bisericești (frumoasă scenografia lui Cătălin I. Arbore). Și un covor mare roșu se așterne la picioarele protagoniștilor, pentru că e culoarea sângelui aprins de patimă și a morții – și aici e o tragedie. Impresionante acorduri din opera *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski însoțesc desfășurarea scenelor în ritm dinamic, modern, de contrapunct, între alternanță de liric, dramatic, ironie și comic exemplar gradată. Și, în bună parte, distribuția susține sugestiile jocului prin elocvența contrastelor din relațiile *Levin–Kitty* (George Ivașcu și Medeea Marinescu), *Dolly–Stiva* (Lamia Beligan și Andrei Duban), tensiunea de gheață din replicile abia șoptite ale lui *Karenin* (Mircea Albulescu, cu izbucnirea tulburătoare de refuz al iertării într-un strigăt grozav care tocmai o vestește), suferința lui *Nikolai,* alinată de straiele preoțești (Dragoș Ionescu) și doliul *Văduvei,* care de la început își mai caută bărbatul cu un felinar în noapte și trece, ca un avertisment lugubru, pe lângă personaje în alte episoade (Carmen Ionescu). O apariție fragedă și cuceritoare a micuțului *Serioja,* cu glasul cristalin al lui Andrei Cunești eanu.

Anna și *Vronski* nu se definesc. Au, desigur, ceea ce îi caracterizează, ca ținută și expresie, dar nu par atinși de scânteia iubirii. Nu ard. Nu ne conving. Ioana Pavelescu are o discreție în joc prelungită, grație, parcă frumusețe lăuntrică, dar nu e aprinsă de văpaia care însuflețește inimile să înfrunte totul pentru iubire. O declară, n-o trăiește. Iar Vitalie Bichir e un îndrăgostit care privește lung din uniformă, marchează cu pași fermi traiectoria eroului, dar nu-i transmite vibrația. Sau... mi se pare mie?

Teatrul Național București – Anna Karenina **de Helen Edmundson, după romanul lui Lev Tolstoi. Traducerea: Irina Margareta Nistor. Regia, ilustrația muzicală, light design: Alice Barb. Decorul și costumele: arh. Cătălin I. Arbore. Execuția costumelor: Liza Panait. Distribuția: Ioana Pavelescu, Mircea Albulescu, George Ivașcu, Vitalie Bichir, Lamia Beligan, Medeea Marinescu, Simona Bondoc, Vivian Alivizache, Andrei Duban, Dragoș Ionescu, Carmen Ionescu, Andrei Cunești eanu. Premiera: 8 octombrie 2003.**

Poștă de râs la început de stagiune

Se împlinesc douăzeci de ani de la primul spectacol prezentat în sala restaurată cu măiestrie inegalabilă a Teatrului „Maria Filotti" din Brăila. Conducerea acestuia (Veronica Dobrin – director, Bujor Macrin – director artistic) anunță pentru prima parte a stagiunii 2003–2004 patru premiere, dintre care una, ca încălzire, a și avut loc, adaptare a comediei *Out of order* de Ray Cooney, prezentată cu titlul mai comercial *Jocuri erotice cu mortul din balcon*

(și la T.E.S., cu titlul mai direct *Și miniștrii calcă strâmb).* Celelalte, mai pretențioase, ar fi *Madame de Sade* de japonezul Y. Mishima (regia Szabó István), *Pana de automobil* de Friedrich Dürrenmatt, cândva în premieră pe țară la televiziune (regia Sorin Militaru), și *Woyzeck* de Georg Büchner (regia Radu Apostol). Regizori tineri, cu serioase opțiuni, la care îl adăugăm și pe Dan Tudor, realizatorul actualei premiere.

Dacă aș fi maliții os, aș spune că numai de jocuri erotice nu e vorba, ci numai de tentative ce nu trec de scoaterea rochiilor și a pantalonilor, iar de implicare a unui mort nici atât. Englezul Ray Cooney s-a distrat cândva cu o sumă astronomică de bani aruncată în calea unui muritor, spre a-i schimba destinul cu perspective iluzorii, lui și anturajului de ocazie, nefructificată însă *(Bani din cer),* și se amuză acum cu o escapadă amoroasă a unui ministru cu secretara șefului opoziției într-un hotel. Care nu se concretizează cu nici un chip, dintr-o avalanșă de imprevizibile și inoportune apariții. Ițe de farsă, născocite cu abilitate în țesătura acțiunii, într-un ritm trepidant, fără a extrage ceva din firul care ar fi dus-o spre satiră politică prin legătura vulnerabilă cu opoziția. Rămâne o sugestie de risc, pe care aflu că autorul a fructificat-o într-o piesă ulterioară.

Dan Tudor cultivă cu ingeniozitate genul, după inspirate soluții cu care a valorificat farsa lui Caragiale *O noapte furtunoasă,* la Galați, construind acum cu har, simț al poantelor și ritm de carusel jocul „jocurilor erotice" care nu se împlinesc în piesa lui Cooney. Cu gradația unui permanent du-te vino care-i scoate din minți pe protagoniști, iar pe noi ne incită mai mult la râs, și o

Scenă cu Elena ANDRON, Jarcu ZANE și Emilia MOCANU.

intuiție de a transpune în recitaluri muzicalo-dansante scene de paroxism, cărora cuvintele nu le-ar mai fi de ajuns. E inventiv și cu poftă de joacă, în bună tradiție teatrală care nu-și propune să epateze, ci să declanșeze resorturile reale de haz ale situațiilor comice. Ajutat întrucâtva de decorul lui Gheorghe Mosorescu, cu pereți translucizi și uși batante, ca și de costumele create de Dana și Bogdan Dragomir. Mai inegal de protagoniști, neconvinși unii de motivația lor în vârtej (Jarcu Zane, *Ministrul)*, subțiat altul în furia traducerii din amor (Valentin Terente, *Soțul).* Mai bine prins în plasa țelor, cu progresive mirări naive de efect, Liviu Pintileasa *(Secretarul ministrului),* stilat și cu priviri dojenitoare Mircea Valentin *(Managerul).* Tripleta de dame, deși miza jocului, nu e particularizată decât pe-o linie de disponibilitate erotică de autor și așa o fac și interpretele, în notă cum se spune, Elena Andron *(Secretara),* Emilia Mocanu *(Soția),* Monica Ivașcu *(Infirmiera).* Liliana Ghiță *(Camerista)* a dat tonul jocurilor de seducție, cu un pămătuf aruncat înadins la picioarele celor doi colegi de hotel și le-a mai invocat prin intermezzo-uri muzicale italienești, gustate când nu sunt cu un semiton mai sus. Așa-zisul mort, Marcel Turcoianu, cred ca a fost ce trebuie, țeapăn și mut un timp, cu mișcări încetinite și glas înfundat de pălărie când își revine ca detectiv, iar Costică Burlacu poate că-și merită banii pe care-i tot primește chelnerul lui, când nu-și uită puținele replici.

Vânzoleala continuă pe ușile batante e în spiritul farsei, dar și escaladarea frecventă a balconului de către cine nu te aștepți? Și sunt personaje de muzeu animate făpturile șterse de praf la început sau numai histrioni dintr-o piesă al cărei final nu l-au mai repetat?

Teatrul „Maria Filotti" din Brăila: Jocuri erotice cu mortul din balcon, **după Ray Cooney. Regia și ilustrația muzicală: Dan Tudor. Decorul: Gheorghe Mosorescu. Costumele: Dana Dragomir, Bogdan Dragomir. Distribuția: Jarcu Zane** (Richard Willey), **Mircea Valentin** (Managerul), **Costică Burlacu** (Chelnerul), **Liliana Ghiță** (Camerista), **Elena Andron** (Jane Worthington), **Marcel Turcoianu** (Mortul), **Liviu Pintileasa** (George Pigden), **Valentin Terente** (Ronnie), **Emilia Mocanu** (Pamela), **Monica Ivașcu** (Infirmiera). **Premiera: 12 septembrie 2003.**

Alina MANG

Visul unei umbre

O lumânare aprinsă la ambele capete, așezată lângă un trup neînsuflețit. O flacără avea să-i lumineze calea celui plecat pe presupusul drum fără întoarcere. Dar cealaltă? M-am întrebat privind, înainte de spectacol, afișul ce anunța o premieră a Teatrului „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe – *Antigona*. Imaginea, prinsă pe o simplă foaie de hârtie, te incita să pătrunzi în sală pentru a afla răspunsul.

În spațiul mic al unui studio, este ridicată o scenă, către care se deschid două intrări îmbrăcate în negru. Poarta cetății și poarta către o altă *lume*, către Hades, între care se desfășoară tragica poveste a Antigonei și a întreg neamului său. Expresia colectivității organice, pe de o parte, și cea a solitudinii extreme a individului, pe de alta.

Bocsárdi László nu și-a propus o lectură regizorală nouă, modernă, asupra piesei lui Sofocle, care să șocheze prin actualizarea sensurilor, sau o montare

care să încerce, prin atmosferă, reconstituirea reprezentațiilor antice. Opera clasică este citită profund, filtrată prin personalitatea artistului și oferită spectatorului într-o formă teatrală ce nu se încadrează în formule. Ea vorbește despre tradițiile de nezdruncinat, așa cum este ritualul înmormântării, despre lupta dintre legea divină și cea umană. După ce fiii lui Oedip se luptă până la moarte pentru tronul Tebei, fratele Iocastei, Creon, devine rege și poruncește ca trupul lui Polynice să nu fie înmormântat, pentru că el a venit cu armată împotriva cetății, spre deosebire de fratele său, care a murit apărând Teba. Antigona, fiica nefericitului Oedip, încalcă interdicția lui Creon și își înmormântează fratele. Construit cu atenție la detaliu, spectacolul amplifică nuanțele și semnificațiile. Datoria ce rezultă din dragostea fraternă nu se supune legilor comunității. Din hotărârea lui Creon, legea Cetății atacă dreptul uman al dialogului cu divinitatea, prin respectarea morților. Antigona acceptă că trebuie «să le fie lor mai mult de folos» decât celor temporari vii, umbre ce trăiesc un vis – viața -, și nu știu să prețuiască îndeajuns iubirea. Iar dacă viața nu-și poate împlini legile firești, ea alege moartea. Decizia este demult luată. În scena ritualică a înhumării lui Polynice, Antigona acoperă cu pământ fin și propriul ei trup. Comunicarea dintre aceasta și Polynice, prezent mai aproape tot timpul în scenă, crește gradat, de la tensiune, gest, până la cuvânt. Cunoscându-și deja sentința, Antigona este mai aproape decât oricând de tărâmul celălalt și atunci fratele său îi vorbește.

Relațiile dintre personaje și situații sunt bine decupate în spectacol, iar vina lui Creon în ceea ce privește moartea Antigonei este clară. El nu doar o hotărăște, aici o și execută. În tragedia greacă, momentul morții unuia dintre eroi este, de regulă, ascuns spectatorului; în această montare, însă, o vedem pe Antigona sufocându-se, într-o scenă tulburătoare: expresia feței sale pierde din hotărâre, lăsând loc spaimei, în timp ce folia de plastic a sacului îi astupă gura, împiedicând-o să mai respire. Greșeala este ireparabilă. Tiresias nu are nevoie de ochelari, pe când Creon este orbit de orgoliul puterii. Lumea în care el trăiește mai are nevoie de lumină, iar în *cealaltă*, o flacără pâlpâindă îi așteaptă pe cei care vin. Pe Haimon, fiul său, pe Euridice. De acum nu va mai putea avea liniște. În final, victimele apar purtând la gât un șal, semn al morții, și făcând cerc în jurul lui Creon.

În cele aproximativ două ore, actorii joacă foarte aproape de spectatori. Li se vede fiecare grimasă, se aude orice șoaptă. Cu toatea acestea, nu am sesizat vreo replică care să sune fals sau tonul interpretării să devină *teatral*. Nici nu pot, de altfel, să remarc un anume actor într-un anumit rol. Pe lângă protagoniști, Szorcsik Kriszta *(Antigona)* și Bíró József *(Creon)*, interpreții celorlalte personaje și cei patru reprezentanți ai *Chorului* și-au construit atent partiturile, slujind, cu adevărat, spectacolul. Fiecare parte componentă a acestuia este dezvoltată atât cât trebuie, încât să nu-i distrugă echilibrul. Scenografia simplă, dar sugestivă, costumele neutre, dar caracterizatoare, inserturile muzicale, pline de forță, lipsite, însă, de stridențe, o coregrafie a mișcărilor abia sesizabilă, dar atât de necesară – toate compun un spectacol fin elaborat, pe care l-aș mai vedea cu plăcere din nou. Probabil că aș observa alte nuanțe, aș reține alte tonuri. Însă, în primul rând, m-aș bucura de încă două ore în care aș uita de viața mea cotidiană, dar și de faptul că sunt la teatru...

Teatrul „Tamási Áron" din Sfântu Gheorghe – Antigona **de Sofocle. Regia: Bocsárdi László. Decorul: Bartha József. Costumele: Dobre Kóthay Judit. Muzica: Verebes Ernö. Coregrafia: Liviu Matei. În distribuție: Szorcsik Kriszta, Bíró József, Kicsid Gizella, Nemes Levente, Szabó Tibor, Mátray László, Péter Hilda, Váta Loránd, Liviu Matei, Nagz Alfréd, Fazekas Misi, Diószegi Attila, Márton Lóránt.**

Adrian MIHALACHE

Strip-tease

Eric-Emmanuel Schmitt este un autor nu numai premiat, ci și jucat în mai toată lumea. Piesa lui despre Marie Curie, *Laurii doctorului Schutz*, s-a reprezentat cu succes la Teatrul Nottara. Drama *Variațiunile enigmatice* – titlu inspirat de variațiunile simfonice *Enigma*, de Edward Elgar – a fost pusă în scenă de Claudiu Goga la același teatru. Lucrarea din urmă, deși constă dintr-o lungă conversație între două personaje, un bărbat de anvergură și unul „de interior", nu este nici statică, nici lipsită de tensiune. Autorul este extrem de abil atît în întrețeserea replicilor inteligente, înzestrate cu aroma paradoxurilor ușoare, cît și în construcția riguroasă de ansamblu, care valorifică din plin suspansul și surpriza. Admirabilă este dispunerea loviturilor de teatru succesive: prima se produce exact la secțiunea de aur a textului, a doua la secțiunea de aur a restului, păstrîndu-se și un efect tare pentru final.

Principiul unei asemenea piese este cel al dezvăluirii treptate a adevărului despre un proces gata încheiat înainte de începerea piesei. Este ceea ce D. I Suchianu numea „dezînșelarea" spectatorului, procedeu de mare efect pe moment, dar oarecum decepționant la o privire retrospectivă. Realitatea experienței complexe care îi leagă pe cei doi eroi este dezgolită cu metodă și

Mircea DIACONU și Alexandru REPAN.

control, stârnind la culme interesul și înfrigurarea spectatorilor, cam la fel cum se procedează într-un bun spectacol de strip-tease. Și într-un caz și în celălalt, există momente cruciale – loviturile de teatru, respectiv scoaterea pieselor „esențiale" ale îmbrăcămintei. Dezamăgirea ulterioară a spectatorului constă, de asemenea în ambele cazuri, în faptul că, în loc să asiste la desfășurarea „pe viu" a unui proces care să conducă la ceva nou, nebănuit, finalul nu face decît să descopere complet o situație dată, preexistentă, așa cum ultimul voal al oricărei Salomee nu face decît să descopere însemnele previzibile ale speciei. Piesa era, de fapt, încheiată înainte de a fi început, iar noi aflăm aceasta abia când ea se sfîrșește.

Cel care pune în scenă asemenea piesă trebuie să fie extrem de atent cu *timing*-ul, astfel încît arhitectura scenariului, cu secțiunile respective, să fie reprodusă și în timp real al spectacolului. Din păcate, în cazul de față, acest lucru nu se întâmplă. Claudiu Goga pune în evidență momentele de răsturnare a perspectivei, dar nu gestionează destul de minuțios intervalele dintre ele. Ca urmare, piesa devine un *sitcom* oarecare, în care se tăifăsuiește lejer, iar sublinierea sonoră a replicilor de efect aduce aminte de râsetele din *off*, specifice genului. Surprinzător din partea lui Sică Rusescu, decorul este neinspirat. El constă dintr-o imagine anostă proiectată pe fundal, care-și schimbă culoarea prin „deplasare spre roșu", arătându-ni-se, astfel, că atmosfera „se încălzește". Ca urmare, spațiul de joc uniform nu oferă schimbări de perspectivă. Actorii Alexandru Repan și Mircea Diaconu discută tacticos, situați, mai tot timpul, în același plan, în profil față de public. Desigur, este vorba de actori mari, care știu să rețină atenția spectatorilor, dar, în absența unor sugestii adecvate, jocul lor de scenă este prea puțin inventiv. Mircea Diaconu reușește să marcheze mai exact evoluția sa de la condiția de vizitator umil la aceea de oponent redutabil. El reușește să dezvăluie clar felul cum „voința de putere" contaminează atât elanul sentimental cât și dorința de cunoaștere, iar replica privind zonele erogene sună atât de bine, încât stârnește aplauze. Alexandru Repan preferă o construcție în trepte, personajul său pierzându-și siguranța de sine prin șocuri bruște, nu prin degradare continuă. Din păcate, exteriorizările prin căderi în genunchi, gemete etc. nu sunt cele mai fericite soluții. Totuși, contrastul dintre cele două moduri de reprezentare, unul bazat pe tranziția lentă, celălalt, pe o succesiune de căderi, este benefic spectacolului, infuzându-i un surplus de varietate.

Se crede, în mod greșit, că inovațiile regizorale își au locul doar în piesele laxe, care nu mizează pe construcția dramatică sau pe replicile de efect, acestea din urmă fiind lăsate, îndeobște, în grija actorilor. Spectacolul trăiește din sinergia limbajelor, simplul acompaniament nu face din cântec o simfonie.

Variațiuni enigmatice **de Eric-Emmanuel Schmitt. Teatrul Nottara. Data reprezentației: 28 septembrie 2003. Regia: Claudiu Goga. Scenografia: Sică Rusescu. Ilustrația muzicală: George Marcu. Distribuția: Alexandru Repan** (Abel Znorko), **Mircea Diaconu** (Erik Larsen).

A kiss is just a kiss

Marii actori n-au nevoie de dramaturgi geniali, pe care să-i slujească, ci de unii abili, care să-i servească, știind să-și plieze textul pe particularitățile talentului celor dintâi. Sarah Bernhardt a fost mai bine servită de Victorien Sardou decât de Molière, Eleonora Duse s-a folosit mai bine de D'Annunzio decât de Shakespeare. Olga Tudorache, *ejusdem farinæ*, a recurs la sprijinul Anei-Maria Bamberger, eminent medic, care i-a scris o piesă, ca o croitoreasă de clasă, ce face o rochie

de comandă. *Noiembrie,* jucată cu mare succes în turneu prin comunitățile românești de pe continentul american, sub numele *Sărutul* nu este, însă, o creație de *haute couture.* Singura raportare la ilustra interpretă pare a fi faptul că eroina este, ea însăși, o actriță cu personalitate accentuată. Conflictul provine din frustrările pe care le încearcă, îndeobște, progeniturile mamelor celebre. El este însă acutizat printr-o neînțelegere. *Fiica* (Cecilia Bârbora) interpretează sărutul dintre iubitul ei *Ștefan* (George Motoi) și mama ei, *Marga,* vedeta, ca o tentativă de seducție, când, de fapt, gestul este o încercare de a preveni incestul, bărbatul ignorând că este chiar tatăl fetei. Ca orice semn, gestul de a săruta are semnificanți multipli, un sărut nu este niciodată doar un sărut...

Cu toată fervoarea ei sinceră, autoarea nu reușește să ofere actriței situații care s-o pună în valoare. Eroina principală rămâne egală cu ea însăși, nu face nimic neobișnuit, nu spune nimic interesant. Starea ei sufletească rămâne placidă, răsturnarea se produce doar în mintea fiicei. Se spune că o mare actriță poate face publicul să plângă, doar citind din cartea de telefon. Olga Tudorache ne-a făcut cândva să râdem, recitând cu seriozitate, într-un scheci TV, textele unor șlagăre. În spectacolul Teatrului Național, ne bucurăm să o vedem pe marea actriță „pe viu", mișcându-se dezinvolt, cu eleganță și precizie, fumând dintr-un portțigaret *superlong*, pronunțând replici anodine, trecând de pe un scaun pe altul, mă rog, sărutându-se. E mult pentru noi, dar prea puțin pentru Ea.

Regizoarea Alice Barb a făcut tot ce s-a putut ca spectacolul să aibă claritate și eleganță. Decorul aerisit pune bine în evidență personajele, iar partenerii vedetei joacă îngrijit și exact, cu o notă inevitabilă de deferență. Cultura și intuiția muzicală au determinat-o pe Alice Barb să recurgă, pentru ambianța sonoră, la cântecele lui Michel Sardou. Coincidență: acesta nu este altul decât fiul dramaturgului Victorien Sardou. Tatăl a servit-o bine, la vremea lui pe Sarah Bernhardt. Fiul face același lucru, fără să știe, pentru minunata noastră Olga Tudorache.

Noiembrie **de Ana-Maria Bamberger. Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București. Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Alice Barb. Distribuția: Olga Tudorache** (Marga), **George Motoi** (Ștefan), **Cecilia Bârbora** (Maria). **Data reprezentației: 11 octombrie 2003.**

Marina CONSTANTINESCU

Fără acompaniament

În 1985, Editura Actes Sud dădea o lovitură pe piața cărții și consacra un nume despre care de atunci se vorbește mereu. La 84 de ani, Nina Berberova publica în Franța primul ei roman, *Acompaniatoarea*, o proză tulburătoare, de o mare subtilitate și forță a expresiei, a poveștii propriu-zise, a imaginilor care vorbesc despre exil, despre iubire, despre suferință. În 1996, în traducerea Irinei Mavrodin, Editura Humanitas introducea și în cultura română literatura Ninei Berberova. Deși atît de modernă ca scriitură, cu o plastică a verbului de o profundă vibrație umană și subtilitate stilistică, călătoria spirituală a Ninei Berberova ține de universalitate, dincolo de timpul despre care este vorba în text sau de timpul în care acesta este citit. Se recuperează ceva din conținutul și atmosfera marii literaturi ruse, și nu numai, cu ritmuri, mirosuri, senzații, cu muzicalitate, cu un anumit fel de a privi lumea și destinul, de a le comenta melancolic, filosofic, existențial. Niciodată emoția nu dispare, ea acompaniază discursul autoarei și revărsarea în fluxul energetic al cititorului. Știu și astăzi pasaje întregi, disparate din *Acompaniatoarea*. Le rostesc, uneori, în șoaptă, ca pe o rugăciune, ca pe o terapie. Mă emoționează. Tot atît de puternic ca atunci, de mult, cînd eram îndrăgostită și le-am citit pentru prima oară.

Am știut în seara în care m-am dus să o văd pe Tamara Crețulescu jucînd la Clubul Prometeus că este o experiență serioasă, chiar și pentru un artist cu experiență, că este o provocare și profesională, și umană importantă. Am simțit, însă, că *Acompaniatoarea* nu poate trăda. Pe nimeni, și mai ales un crez artistic.

Am văzut-o pe Tamara Crețulescu, de-a lungul timpului, în multe roluri interpretate la Teatrul Național. Și numai acolo. Personaje diferite jucate în registre diferite. Privind-o acum , în cu totul alt spațiu și în cu totul altă manieră de joc, asumată cu pasiune, cu responsabilitate și cu o ardere emoționantă, mi-am dat seama că e nevoie de curaj și de vocație, într-adevăr, ca să poți să încerci și alt drum. Oricînd. Să te autoanalizezi, să privești onest înăuntrul tău, să-ți reevaluezi disponibilitatea de a fi proaspăt, să-ți inciți instrumentele să te susțină pe calea adevărată a profesiunii. Există inerție, există comoditate în fiecare dintre noi. Există teama, firească, față de orice încercare. Dar profesionalismul și iubirea profesiunii înseamnă și depășirea barierelor, proprii, uneori, înseamnă scormonirea eului creator și chemarea creației. Tamara Crețulescu îndrăgește fiecare respirație din textul Ninei Berberova, bine tăiat pentru această versiune scenică, prețuiește fiecare cuvînt și poveștile tulburătoare pe care cuvintele le nasc. Conviețuiesc pe mica scenă de la Prometeus în armonie, în firescul special, chiar dacă puțin monocord, al acestui exercițiu de actorie, al acestui *one woman* show. Am privit-o, am admirat-o, m-am gîndit la șoaptele și la respirația Ginei Patrichi spre care m-au condus anumite inflexiuni și anumite accente. Am intrat în atmosfera caldă a spectacolului pînă la capăt, auzind, adânc în mine, vocea mea care murmura fragmente din text. Acolo, la capătul reprezentației, am găsit o actriță întinerită, împrospătată, puternică și extrem de vulnerabilă. Vă invit și pe dumneavoastră să o întâlniți și să o acompaniați cu încredere și cu tandrețe pe Tamara Crețulescu.

Antoaneta IORDACHE

Oglinzile lui Kincses asupra lui Brecht, la Craiova...

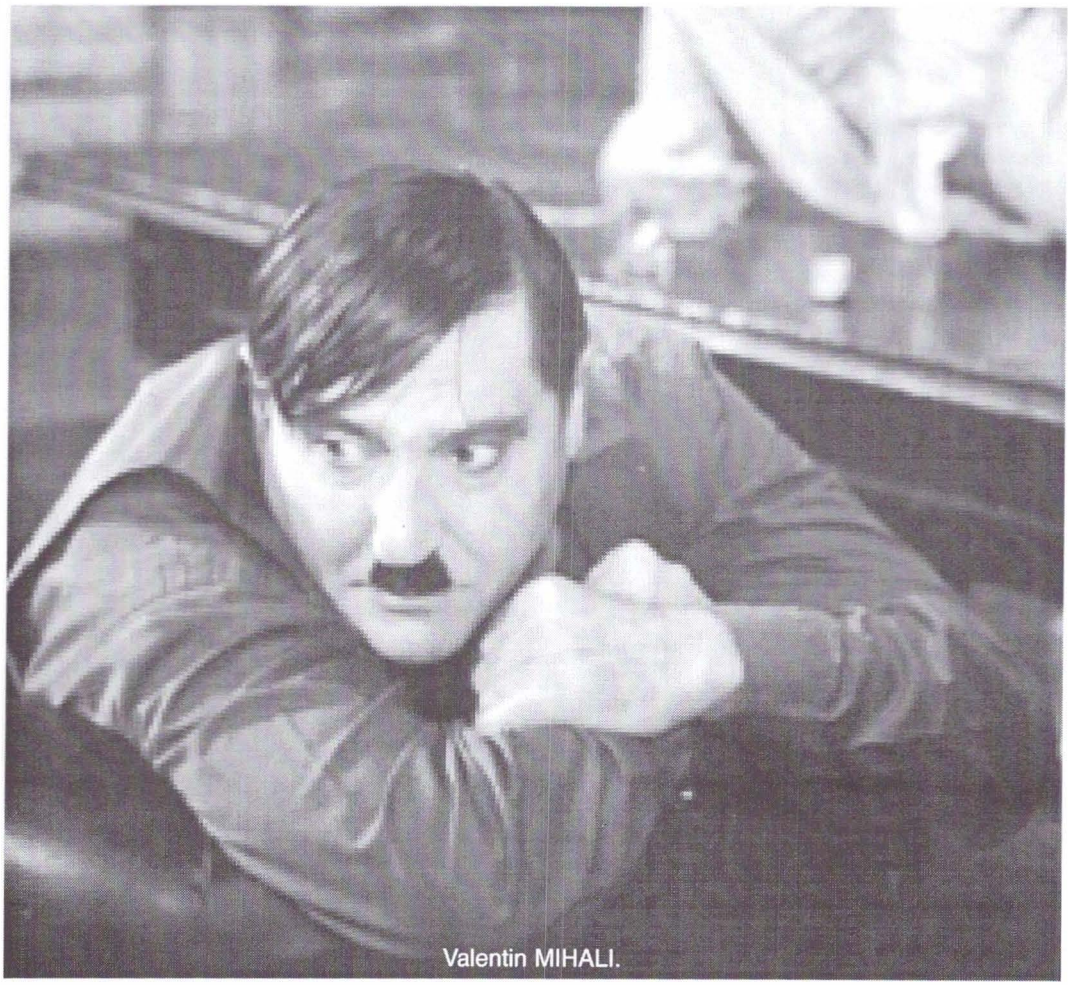
Spectacolul cu care deschide o foarte promițătoare stagiune Naționalul din Craiova este o montare solidă, temeinic închegată; pe cât de solidă în privința virtuților scenice, tot pe-atât de sinuoasă în planul motivației intelectuale, al meditației asupra actualității lui Brecht. E o întrebare de luat în seamă dacă publicul (craiovean și nu numai) recunoaște azi, sau dacă ar trebui ca publicul să recunoască, istoria reală de care s-au îmbibat paginile textului brechtian, dacă astăzi, în 2003, spectatorul s-ar mai lăsa antrenat la teatru de relatări despre ascensiunea lui Hitler și a nazismului în Germania. Sau dacă oglinda istorică trebuie spartă, pentru ca piesa să se joace... într-o altă oglindă. Sunt, inevitabil, fulgurații de *Arturo Ui* în largul literaturii epice și dramatice. Problema ascensiunii prin crimă este *sui-generis* shakespeariană. *Arturo Ui* al lui Brecht face legitim parte din categoria „Uriah", categoria personajelor care urcă în peisaj neobservat, profitând de pe urma celei mai vagi oportunități, lepădând brusc masca umilă odată ajunși sus, la putere. Magma fermentației sociale din orice epocă are, conține, lucrează interesele lui Uriah.

Spectacolul lui Kincses Elemer, construit cu temeinicie profesională, dă curs problematicii atemporale, generalizatoare din text, cât și unui avertisment conform căruia riscul apariției unui nou Arturo Ui azi e unul deloc teoretic. Deloc plasat geografic departe de noi.

Coordonata vitală și, totodată, sensibil dramatică a montării: avertismentul nu apare aici doar ca un grav strigăt final, al Femeii („Nu-i nimeni să oprească crima?!") conturate de **Leni Pințea-Homeag** (într-o apariție accentuată, la limită), ci se alcătuiește pas cu pas, epic, pe urmele lui *Ui* – **Valentin Mihali**. Acel „păduche al păduchilor" pe care îl compune, bine gradat, cu o clară progresie, actorul e un personaj răsfrânt în complicata psihologie panoptică a unui Uriah, e un personaj cu meandre surprinzătoare de comportament, o creatură multiformă ce-și schimbă definiția iute și înăuntrul căreia fierb la rece planuri criminale mai vaste decât cele de care luăm cunoștință. Valentin Mihali – *Ui* stăpânește scena spectacolului în mod evident. Interesantă, peste performanța interpretului de a se mișca relaxat prin hățișul de nuanțe, eterogen al rolului rămâne senzația că *Ui,* cum am mai încercat să subliniez, ascunde multe, pe măsură ce comite multe, și astfel la finalul montării, spre deosebire de toți ceilalți, el n-a pus punct, n-a încheiat socotelile, ci abia urmează să profite de pe urma... lecției practice. A acumulat. Adevărata mascaradă a lui *Arturo Ui* abia de-acum începe. Nu va mai putea fi oprit.

Evidente sunt defecțiunile montării. Începe fără suflu, în lentoarea nesemnificativă a unui cvartet de replici parcă ațipite. Costumele sunt și ele terne, peisajul înconjurător (decorul) se reliefează întrucâtva. Decorul unic al reprezentației e de culoarea pământie a lemnului îndelung folosit și este, de fapt, un eșafodaj rectangular de lăzi pentru transportul legumelor. Evidențierea confuziei personajelor cu

Valer DELLAKEZA și Valentin MIHALI.



Valentin MIHALI.

mediul, valabilă în sine, dă și efecte contrare celui scontat. (În paranteză fie spus: poate că acest proiect scenografic al lui **Romulus Feneș** e mai vechi, cum susțin câțiva istorici teatrali specializați în scenografie. Un proiect de șevalet, fructificat azi, după mai bine de două decenii. În felul meu de a vedea ipoteza, fie ea corectă, nu rezolvă ecuațiile zonelor somnolente, pământii din spectacolul de la Craiova.)

În nefericita regulă matematică a spectacolelor cu distribuție mare, și această montare se ridică în oglinda viziunii regizorale, mai ales prin câțiva actori. Se impun la cota de interes pe care o fixează în reprezentație interpretul lui *Arturo Ui:* **Ilie Gheorghe, Valeriu Dogaru, Valer Dellakeza, Anca Dinu...** Înainte să cadă cortina, în scenă coboară, la dimensiunile întregii scene, oglindirea breugheliană, tabloul „Triumful morții". Adevărata mascaradă a lui *Arturo Ui* abia de-acum începe...

Teatrul Național Craiova – Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită, **de Bertolt Brecht. Traducerea: Florin Tornea. Regia: Kincses Elemer. Scenografia: Romulus Feneș. În distribuție: Valentin Mihali *(Arturo Ui),* Ilie Gheorghe *(Ernesto Roma),* Valeriu Dogaru *(Dogsborough),* Valer Dellakeza *(Actorul),* Anca Dinu *(Betty Dullfeet),* Leni Pințea-Homeag *(Femeia),* Anghel Rababoc, Marian Politic, Angela Minea, Iancu Goanță, Mihai Arsene, Ion Colan, Adrian Andone, Gina Călinoiu, Constantin Cicort, Raluca Păun, Corina Druc, Emil Boroghină, Raluca Păun ș.a. Data premierei: 14 septembrie 2003.**

Elisabeta POP

Publicul s-a amuzat copios

Actorul Emil Sauciuc a plecat în Italia prin anii '87–'88. După revoluție, a revenit la Oradea, la teatrul unde a debutat și a jucat câțiva ani buni. Se vede însă că Italia nu l-a lecuit, nici vorbă, de dragostea de teatru, aceeași neliniște și dorință de a lucra continuu, ducându-l și spre școala de regie pe care o urmează cu sârg la Cluj.

De vreo doi ani, el și-a format o trupă de tineri – unii, studenți la Actorie, alții, elevi – cu care lucrează spectacole în cadrul unor programe culturale susținute în principal de municipalitate, dar și de unele fundații, cum sunt Carpatica sau King Baudouin–Belgia sau Administrația Patrimoniului Imobiliar Oradea. De altfel, aceasta din urmă i-a și pus la dispoziție spații cu totul speciale din Cetatea Oradei.

De data aceasta, Emil Sauciuc a ales, inspirat, un loc de joc foarte potrivit pentru spectacolul cu *Scene din Decameronul* de Boccaccio. Clădirile vechi, zidurile cetății ofereau cadrul ideal pentru a sugera simple locuințe medievale, dar și spații largi care permiteau personajelor să circule nestingherite, de colo-colo, fiind urmărite de public până la ieșirea lor din aria vizuală a privitorilor. În final, publicul – care stătea și pe scaune, dar și pe iarbă, pur și simplu – a putut urmări, pe dealul din incinta cetății, rugul pe care era arsă nevasta infidelă, de la flăcările căruia, mai apoi, s-au aprins artificiile cu care s-a încheiat, sărbătorește, seara.

Publicul s-a amuzat copios în cele mai multe momente ale spectacolului, seara era caldă, totul te îmbia la plăcută dispoziție. Privitorul mai dedat însă cu ale teatrului, cârcotaș, nu-i așa?, mai găsește și cusururi, neuitând să aprecieze sincer dorința făptuitorilor de a „mișca" ceva în plan cultural, într-un iulie extrem de darnic, cu soare și căldură, cu dulce lene și nemișcare...

Dacă ar fi să încep cu scenariul, aș spune că nu acesta este punctul cel mai vulnerabil al spectacolului. Regizorul a ales câteva *zile* din *Decameronul* (a 6-a, a 7-a, a 8-a și poate și altele), legându-le între ele prin obișnuitele comperaje. Anecdotica în sine, binecunoscută de unii și de tot ignorată de alții (care și-au adus copiii, cu toate că pe afiș era consemnată interdicția), a acestor savuroase povești picante, din care nu lipsesc femeile rele de muscă, soții geloși, nu fără motiv, bătrânii libidinoși, râvnind la nurii fetișcanelor sau ale nevestelor altora, călugării doar în aparență smeriți și cucernici, în fapt mari mâncăi și sensibili la farmecele gureșelor neveste, mai prostuțe sau mai istețe, dar senzuale, seducătoare, iubărețe, viclene, ispititoare...

Ciuma și teama paralizantă de moarte mărește dispoziția erotică a personajelor de ambe sexe. Dar dragostea, se pare, este și motorul progresului, fiind mereu asociată cu aspirația spre libertate și spre emancipare a indivizilor.

Reprosul pe care l-am aduce spectacolului ar fi, în primul rând, absența mijloacelor artistice-interpretative specifice spațiului ales – gesturi mai largi, rostire specială, mișcarea diferită de cea scenică etc. Pe lângă micile bâlbe tehnice – inerente începutului – am reținut și participarea inegală ca valoare a interpreților la actul scenic. Consemnăm numele interpreților, în ordinea în care ni s-a părut că și-au adus mai mult sau mai puțin contribuția la reușita spectacolului: Raluca Vesea, Călin Ardelean, Lăcrămioara Aron, Andrei Fazekas, Smaranda Goidaci, Alexandru Pop, Silvia Ivanovici, Daniela Oros, Florin Silaghi, Mircea Laslo, Diana

Avrămuț. La care adăugăm numele actorului-regizor Emil Sauciuc, prezent în rolul *Maestrului Simone*.

Costumele – nu toate – au contribuit în mod cert la apropierea tinerilor interpreți de personaje. E drept, ei au fost ușor stânjeniți când gesturile lor (sau chiar elemente ale costumelor) fruste, în fond, asociate cu destule replici licențioase, deveneau uneori supărătoare. Nu s-a exagerat totuși. Au cântat, *live,* doi profesioniști: Florian Chelu și Claudiu Frunză.

Trupa independentă de TEATRU alternativ ECOART–ORADEA. Scene din Decameronul **de Boccaccio. Scenariul, regia și scenografia: Emil Sauciuc.**

Stracula ATTILA

Procesul lui Jean

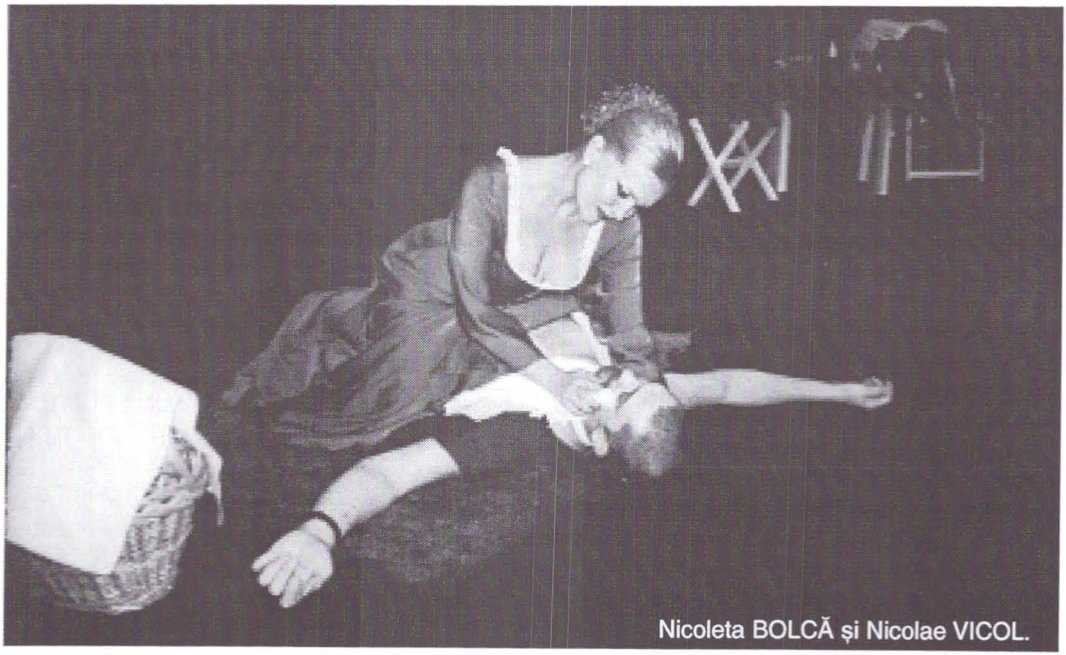
Reprezentarea dramei strindbergiene drept „un război al sexelor într-o bucătărie, în noaptea de Sânziene" ar fi un lucru facil, o carte scoasă din mânecă, la îndemâna oricui citește doar primul strat al operei literare. Pătrunzând în adâncuri, descoperind noi fațete ale dramei, se sondează totodată, psihanalitic, atât subconștientul personajelor, cât și mobilul și motivația acțiunii acestora. Cred că în *Domnișoara Julia* se îngemănează drama incompatibilității cu cea a culpabilității și responsabilității cu investigarea străfundurilor umane, ca direcții fundamentale ale dramaturgiei lui Strindberg. Aparenta partidă de schimburi verbale închise între pereții unei bucătării, ce culminează cu pierderea cinstei și imaginii corecte politic/social, devine o problemă universală. Autorul o propulsează în universalitate.

Asemănător regizorului Günter Kramer în spectacolul *Tatăl* după același Strindberg la Schiller Theater din Berlin, prezentat la BITEF-ul belgrădean în 1978, Horațiu Ioan Apan pune la locul ei, în anatomia spectacolului cu *Domnișoara Julia,* obsesia autorului, confirmată și de Nietzsche: femeia, în orice împrejurare, vrea să domine bărbatul și, dacă întâlnește obstacole, nu se sperie de nimic. Fără suportul acestei idei duse până la extreme, Strindberg nu putea să scrie asemenea piese de mare anvergură psihologică. Și ceea ce este deosebit de important din punct de vedere dramaturgic: obsesiile sale nu se impun în detrimentul obiectivității dramatice, nu se așază pe poziții diametral opuse, ci cu un alt principiu, obsesie, furie, și aceasta naște tensiuni inimaginabile. Astfel putea Strindberg să reflecte cel mai mult asupra unei legi proprii nescrise, potrivit căreia în răutatea supraomenească a femeii se manifestă puteri irațională. „Totul se poate întâmpla, totul e posibil și plauzibil. Nu există timp și spațiu, pe un fundal subțire de realitate imaginația toarce și țese modele noi: o impletire de amintiri, trăiri, închipuiri, absurdități și improvizații", spune undeva Alexandru Sever. Spațiul de desfășurare a ciocnirilor și al descărcării tensiunilor prin desfătare, apoi prin suicidul Juliei, nicidecum nu poate fi o bucătărie construită pe scenă, ci un spațiu întunecos, negru-adânc, cu câteva elemente decorative de strictă necesitate în derularea evenimentelor, de coloristică stânjenitoare, aflate sub semnul oniricului. Dislocarea lor la actul sinuciderii Juliei dau întregului o tentă transcendentală, atribuită prezenței spiritului lui Strindberg.

Dacă *Domnișoara Julia* se consideră prezentul, *Nunta de argint* se poate numi viitorul. Anthony Swerling dezvoltă ideile strindbergiene și le duce mai departe în timp: ce s-ar fi întâmplat, dacă Julia supraviețuiește actului suicid, Jean se însoară cu ea, iar Kristin moare prematur? „Continuarea" poate fi contestată, pe bună dreptate, ori aprobată, și de data aceasta pe bună dreptate. Autorul, prezență permanentă în scenă prin portretul din fundal, îndeosebi prin spiritul său, fără clintire, ca un adevărat Creator ce-și contemplă făptura din iad, nicidecum din Paradis, ascultă tirada omului nemulțumit, reproșurile unui răzvrătit. Și-atât; mai mult nu poate și poate nici nu vrea. Strindberg-Creatorul nu mai are lacrimi să verse pentru Jean-*Adam,* Julia-*Ispita,* Kristin-*Eva*. El și le-a vărsat la momentul oportun, atunci când făpturile sale își rup cordonul ombilical, devenind independente și neajutorate, autodistrugătoare și automutilatoare. Regizorul Zoltán Schapira dezvoltă monodrama lui Jean, răfuiala verbală a acestuia cu Strindberg, prin aducerea în scenă a personajelor evocate: Julia așezată în scaun cu rotile, cu graiul pierdut în urma tentativei de sinucidere, și spiritul *Kristinei*. Procesul lui Jean este o uimitoare îndrăzneală de a reface la scară dramatică mecanismul subtil al visului. Visul este desigur proiecția realității posibile. Proiecția de peste douăzeci și cinci de ani nu se vrea o tiflă arătată Creatorului-Autor, ci biruința morții asupra vieții.

Jocul vieții și al morții, lupta dintre Eros și Thanatos stă la baza acestui spectacol *coupée* de la Petroșani. Cei doi regizori, foști colegi de an la facultate, la clasa regretatei Olimpia Arghir, se regăsesc, prin forța împrejurărilor și afinităților artistice, pe aceeași lungime de undă profesională, apropiindu-se de opera lui Strindberg asezonată cu cea a lui Swerling, ca dovadă a maturizării lor profesionale.

Susținerea actoricească a rolurilor se poate caracteriza prin dăruire, seriozitate, sensibilitate și trăire. Oana Liciu (absolventă a Facultății de Teatru din Cluj) aduce în scenă o *Kristin* îndrăgostită de *Jean,* cu apucături de soție cicălitoare chiar (vezi scena pregătirii la slujba bisericească), telurică, sigură pe sine și pe situații întâlnite, fără complexe de inferioritate față de domnișoară și conte, marcată profund de tragedia ivită (pierderea singurului bărbat cunoscut –



Nicoleta BOLCĂ și Nicolae VICOL.

Jean, prin căsătoria acestuia cu *Julia),* căreia amărăciunile îi vor scurta firul vieții. Oana Liciu, la început de carieră, se dovedește o actriță sensibilă, în plină edificare profesională. Nicolae Vicol (format profesional la Craiova) are nativ tot ce i-a hărăzit Strindberg lui *Jean:* statură marcantă, șarm masculin, abordare complexă a rolului. Ciocnirea verbală, mentală și carnală dintre *Jean* și *Julia* îi oferă lui Nicolae Vicol situații variate de afirmare si expunere a calităților sale actoricești. În partea a doua îl putem vedea în *contre-emploi:* cu economie de mijloace de expresie corporală susține valul de reproșuri adresate autorului de către Jean, resemnat, maturizat, descărcat de energiile juvenile de dinainte. Dacă în *Domnișoara Julia* apare un Jean preaplin, măreț în acțiunile sale, cu un viitor îndrăzneț în față, un Jean fără procese de conștiință, în *Nunta de argint* vedem un *Jean* introvertit, marcat profund de ultimul sfert de secol, pe plan sentimental și material, ducându-și personajul spre unul intelectualizat. Cele două registre „opuse", susținute cu multă ardere internă, fac din Nicolae Vicol un actor despre care vom mai auzi cu siguranță. Nicoleta Bolcă, pregătită profesional „sub ochii noștri" la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, are norocul și șansa întâlnirii cu rolul de mare complexitate al *Juliei.* Fără exteriorizări, impune regulile jocului de-a șoricelul și pisica, căderea și decăderea o surprind neașteptat: din măreția și siguranța poziției sale sociale, cade pradă instinctelor ce nu cunosc limite și canoane sociale. Conștientizarea decăderii sale morale și, îndeosebi sociale, o va duce la actul sinuciderii. „După 25 de ani" actrița „joacă" doar cu ochii și fața trăirile unei femei lipsite de grai, mișcare, noroc, fericire. Nicoleta Bolcă trece prin patru momente importante din viața personajului, ocazii deosebite în ale căror proiecție scenică dă dovadă de seriozitate profesională și sensibilitate.

„Domnișoara Julia" **de August Strindberg; Regia artistică și scenografia: Horațiu Ioan Apan; „Nunta de argint" de Anthony Swerling, Regia artistică și scenografia: Zoltán Schapira, Teatrul Dramatic „I. D. Sîrbu" din Petroșani; Data premierei: 19 iulie 2003; Distribuția: Nicoleta Bolcă *(Julia),* Nicolae Vicol *(Jean)* și Oana Liciu *(Kristin).***

Claudia LIPAN

Ca voi, bobocilor, mai rar cineva...

N-am reținut spectacolul *Blaubart* de la Teatrul ACT pentru povestea în sine pusă în scenă de Alexandra Badea, nici pentru textul dramaturgului Dea Loher (premiat și montat în teatrele lumii), sau pentru aspectul futurist în care s-a legănat decorul sub lumina unui proiector ascuns prin sală. De altfel, m-am dus la spectacol pentru că am auzit că este jucat de Ela Mocanu, Carmen Florescu și Adrian Anghel, actori din cea mai proaspătă generație. Afișul din fața porții m-a avertizat că voi urmări un *thriller* erotic. Vorbesc foarte serios. Așa că mă așteptam să văd tineri furioși, revolte refulate pe scena unui teatru de talie mică, dar cu succes mare. Poate chiar să-mi fie dat să iau parte la o refacere verticală a celor mai frumoase gesturi umane. Să-mi audă urechile a nu știu câta oară ovațiile altei generații proaspete de spectatori obișnuiți cu dezorientarea, vulgaritatea și kitsch-ul. Cele trei trăsături ale teatrului contemporan în care zburdă tinerii actori, regizori, spectatori, mă rog...

Am răsuflat ușurată la sfârșitul piesei. Contrar așteptărilor, deși uneori timorați, cu pumnii strânși, cu textul negru pe alb în minte, actorii reușesc până la urmă să ridice spectacolul cu încredere și adrenalină mai puțină. Toți trei se simt încă pe podelele spălate de fiecare dată înaintea spectacolelor de la „Casandra". Sunt necopți, dar au ceva care îi aruncă în mod curajos la scenă deschisă. Și cred că este vorba de pofta de joc. Sunt entuziasmați, chiar și atunci când sunt nesiguri.

Adrian Anghel reia mitul lui *Barbă-albastră* prin tipul unui vânzător de pantofi, dar nu oricare. Adică un meseriaș din tată-n fiu, interesat de subtilitatea meșteșugului, de linia fină a unui picior relaxat, de cusătură, de stil elegant. Ar vrea să schimbe multe lucruri în meseria lui; ar vrea, de pildă, să fie conștient de nevoile și preferințele clientelor. Carmen Florescu, prezentatoare a terifiantului liant în care se prinde *Barbă-albastră*, închipuie, totodată, și prima iubire a criminalului. Alături de ea, Ela Mocanu susține un impresionant șir de personaje sacrificate. Este *Ana*, cam sobră și prea lipsită de vocea care ar trebui să treacă de rampa inexistentă a Teatrului Act. Se corectează, apoi, în rolurile *Judith* și *Eva*, insomniacă și nefericită, într-o stație de metrou și într-un bar de noapte la ore târzii. Mai este o prostituată vulgară, profesionistă și independentă, dar și o tânără entuziasmată care crede în Baudelaire și în ideea Americii pe care a pierdut-o. Roluri de compoziție în care dragostea este un supliment al aventurii, al disperării, un remediu împotriva insomniei, o idee de stabilitate.Departe de a fi un *thriller erotic*, spectacolul *Blaubart* este un început bun pentru toți cei patru. M-ar bucura să văd realizat proiectul regizoarei Alexandra Badea de a înființa un teatru al absolvenților. Un teatru care să depășească stadiul de amatorism și să se ridice la profesionism. Un teatru în care să se joace piese ca aceasta.

Teatrul ACT – Blaubart, speranța femeilor **de Dea Loher. Regia: Alexandra Badea. Scenografia: Iulia Popovici. Cu: Ela Mocanu, Carmen Florescu, Adrian Anghel. Data premierei: 10 octombrie 2003.**

Irina IONESCU

Colț cu Mântuleasa

Calea Călărași 55 – *La Scena*. O casă veche în care a locuit cândva o familie înstărită de evrei. Un spațiu locativ care a supraviețuit apoi numerosilor chiriași cu repartiție de la stat. A devenit acum un club. Bine camuflat de o fațadă coșcovită care nu trădează nimic din ceea ce se ascunde în interior. Mult teatru, multă scenografie. Decorațiuni interioare dintre cele mai diverse, culori puternice sau combinații clasice de alb și negru, cu atât mai surprinzătoare și mai îndrăznețe. Șase încăperi mobilate în stiluri diferite – *glamour hollywoodian*, sugerat ușor prin prezența unei canapele autohtone gen *Mae West* și decadența Orientului, cu perne moi de pluș roșu, deși fără vreun gram de opiu sau măcar canabis.

Scena propriu-zisă este extrem de mică, potrivită pentru recitaluri care nu necesită lumini sofisticate sau multă mișcare. Se joacă monoloage sau texte și adaptări pentru doar câteva personaje. De cele mai multe ori, numai monoloage. Reprezentațiile-lectură s-au bucurat, de asemenea, de foarte mult succes *La Scena*. Dramaturgia suedeză fiind, de exemplu, foarte prezentă datorită inițiativei UNITER și a traducătoarei Carmen Vioreanu.

Tot aici poate fi (re)văzut și Adrian Văncică, câștigătorul de anul acesta al Galei Tânărului Actor de la Mangalia. Fără riscul vreunei intoxicații alimentare... *Angajați-l pe clovn*, după Matei Vișniec este un recital bine ales și bine lucrat, agreabil, totodată, pentru spectatori. Îl pune în valoare pe Văncică și te obligă să recunoști un actor într-adevăr matur și bine pregătit acum, la patru ani de la terminarea Facultății.

La Scena este, în orice caz, un spațiu care a reușit să se impună printre *independenții* bucureșteni. Și mai important decât atât, încearcă să devină competitiv și să atragă cât mai multe producții profesioniste. Pentru asta promite chiar construirea în podul casei a unei săli-studio cu toate dotările tehnice necesare.

Este, în mod cert, un loc de vizitat. Din când în când. Și nici măcar băuturile nu sunt scumpe...

Andreea DUMITRU

Avancronica unei premiere româno-catalane

Arșița verii, care face ca instituțiile teatrale să picotească, iar publicul lor să migreze spre *loisir*-uri mai costisitoare (nimeni nu dă bani grei pe întrebări și dileme, realitatea i le servește oricum din plin), pare mai prielnică lucrului pe proiecte, care presupune un plus de mobilitate și un alt tip de angajament față de profesie: oferta vine în întâmpinarea cererii și, la nevoie, își creează chiar target-ul. Este și cazul proiectului-pilot dintr-un program cultural mai amplu, numit ***Două extreme de latinitate – continuitate culturală și vecinătate lingvistică între catalană și română***, parteneriat între UNITER și Universitatea din Alicante, ținând de Comunitatea Autonomă Valenciană, în care se vorbește idiomul atât de asemănător românei, totodată limba de expresie a unei excepționale culturi. Totul a pornit de la constatarea acestui aer de familiaritate lingvistică, în urma recitalului de poezie oferit de Ion Caramitru studenților alicantini, în 2000 – „Anul Eminescu". Invitația a fost repetată în această primăvară de rectorul Salvador Ordoñez și prorectorul José Carlos Rovira, iar succesul noului recital, pe versuri de Marin Sorescu, a condus la semnarea unui acord cultural între cele două instituții. În spatele acestor acțiuni, s-a aflat de fiecare dată nostalgia, dar și energia Cătălinei Iliescu, românca de origine, profesoară de filologie engleză la Facultatea de Litere a Universității de pe țărmul Mediteranei și coordonatoare a proiectului din partea spaniolă.

Un spectacol de teatru pornind de la textele unor importanți autori contemporani din cele două țări era miza proiectului de lansare al acestei colaborări de durată. Preferințele s-au oprit la Matei Vișniec și Sergi Belbel, care, în ciuda notorietății, nu fuseseră încă jucați în catalană și, respectiv, în românește. Piesa *Paparazzi sau Cronica unui răsărit de soare avortat* de Matei Vișniec, scrisă în '96, accesibilă în versiunea ei românească pe www.liternet.ro, a fost tradusă din franceză în catalană de studenții de

la masteratul în traducere al secției de filologie catalană, sub îndrumarea profesorului Vicent Martínes. Cătălina Iliescu și Delia Prodan (absolventă a Facultății de Limbi și Literaturi străine din București, doctorandă în filologie catalană la Universitatea din Alicante) au tradus „Minim.mal Show", piesa lui Sergi Belbel aleasă pentru acest proiect. Autorul este, la 40 de ani, un nume de referință al teatrului catalan, actor, regizor, scenarist de cinema și televiziune, profesor la Institutul de Teatru din Barcelona. Dintre textele sale, traduse în franceză, engleză, rusă, portugheză, germană, *Después de la lluvia* („După ploaie") rămâne cel mai cunoscut.

Din „distribuția" spectacolului *Paparazzi*... și-au dorit să facă parte: Anca Constantin, studentă în ultimul an la clasa profesorului Florin Zamfirescu (UNATC este, de altfel, parteneră în acest proiect), coordonatoare a micii trupe românești, datorită experienței în domeniul strategiilor de promovare culturală; actrița Mirela Nicolau, cu un bagaj profesional mai „greu", spre beneficiul spectacolului; Ionuț Kivu, absolvent al UNATC, colaborator al Teatrului Odeon; Gabriel Gheorghe, încă student al lui Adrian Pintea, deja prezent pe scena profesionistă, la „Bulandra"; Bogdan Cioabă, regizor cu apetență pentru lucrul în echipă și pentru dramaturgia lui Matei Vișniec. Se vor alătura grupului, spre final, Cristina Ciucu, semnând scenografia, și Florin Dumitru, ca autor al muzicii originale.

Personajele lui Sergi Belbel și-au găsit actorii printre studenții Universității din Alicante: Miguel Esteve García, Marina Torrecilla Lafuente, Carlos García de la Cuesta și Gloria Díez, îndrumați de regizorul Juanluis Mira. Trebuie spus că în orașul cu o populație de 300.000 de locuitori ce par să trăiască perpetuu sub zodia fiestei, după un calendar care include și festivaluri teatrale, nu există o școală de specialitate pentru artele spectacolului. În schimb, funcționează la nivelul Universității, de aproape două decenii, o Aulă de Teatru, bine echipată tehnic, cu o capacitate de 1200 de locuri, a cărei activitate se înscrie într-o rețea de festivaluri de teatru studențesc, având centre la Santiago de Compostela, Cadiz, Valencia, Saragosa, Granada. Regizorul Juanluis Mira spune că aici sunt preferate adaptările, traducerile noi, propunerile scenice în care muzica joacă un rol important, în ideea că opera marilor clasici mai trebuie „ștearsă", din când în când, de un strat de praf și plictis ca să trezească interesul tinerilor. Tocmai preocuparea pentru investigație, cercetare, experiment a salvat teatrul universitar spaniol din criza instalată o dată cu abandonarea rolului de contestație jucat în timpul dictaturii franchiste. Astăzi, comercialul pare să aibă câștig de cauză pe scenele spaniole, impulsionat de importul de musicaluri ca *Frumoasa și bestia*, *Chicago*, *Mizerabilii*, și de cultul pentru vedetele de televiziune, avide să obțină un succes egal în lumea teatrului. În Alicante, însă, unde gustul publicului, orientat spre repertoriul clasic, e servit de Teatro Principal și Teatro Arniches, două săli à l'italienne, subvenționate în mare parte de municipalitate, se organizează de ani buni Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, ceea ce face din micul port mediteranean un reper al noului teatru spaniol

Între 7 și 27 iulie, actorii spanioli au fost invitați să petreacă un stagiu de lucru la Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu", un

loc pe care l-au considerat „ideal pentru a crea o atmosferă de lucru teatrală". Echipa românilor li s-a alăturat pentru câteva zile, timp suficient pentru a constata că pot comunica perfect apelând la cunoștințele de catalană abia deprinse la cursurile intensive, create special pentru acest proiect, de profesorul Joan Llinas, originar din Palma de Mallorca.

„Turism prin cultură"? De ce nu? Ideea, în virtutea căreia Valentin Coșereanu, directorul Centrului Național de Studii „Mihai Eminescu", partener al proiectului, a reușit, preț de un deceniu, să salveze și să pună în valoare patrimoniul existent la Ipotești (într-o ambianță romantică și-a făcut loc noțiunea de confort al creației, grație dotărilor tehnologice de ultimă oră), a funcționat din plin și la Alicante, în etapa a doua a proiectului. Mai puțin previzibile au fost însă temperaturile neobișnuit de mari chiar și pentru climatul Costei Blanca, făcând aproape imperceptibilă briza Mediteranei. Alacant, cum îl numesc catalanii, e o destinație exotică, sedimentele succesive ale civilizațiilor străvechi, iberică, greacă, romană, și plajele fine întreținând forfota turistică. Muntele Benacantil, de pe țărmul mării, cu fortăreața Santa Barbara, esplanada Paseo de Gomiz, umbrită de palmieri, fac imposibil de uitat „orașul cu sute de lumini", crescut pe ruinele anticului Lucentum. Undeva, ferită de tentațiile urbane, Universitatea din Alicante, înființată în 1545, inițial în Orihuela, din ordinul Vaticanului, își trăiește o nouă tinerețe în campusul ultramodern, combinație de spații naturale și clădiri imaginate de celebri arhitecți. Aici a fost găzduit, în luna august, stagiul de lucru al actorilor români. Energia molipsitoare a Cătălinei Iliescu a făcut să se termine mai curând vacanța universitară, în același interval desfășurându-se un alt proiect lansat la inițiativa sa, „Comunicare interculturală și integrarea minorităților", cu participarea a nouă universități europene, printre care cele din București și Oradea.

Descinderi-fulger, organizate de Universitate, în împrejurimi faimoase ca Granada, Alhambra, Guadalest, Altea, Valencia au punctat programul strict de repetiții, la care fost încântați să asiste catalani get-beget, încântați să-și audă limba vorbită cu un accent curat și să surprindă fragmente dintr-o piesă ce le părea atât de interesantă. Proiectul în sine și prezența românilor a stârnit și curiozitatea mass-mediei, actorii și regizorul răspunzând reporterilor de la prestigiosul *El País,* dar și din presa și televiziunea locală.

În această conjunctură, invitațiile și promisiunile s-au legat mai ușor. Cele două producții, care vor fi finalizate până la mijlocul toamnei, au adeziunea rețelei de universități vorbitoare de catalană Xarxa „Joan Lluis Víves" (cu centre în Catalonia, Valencia, Castellon, Baleares) pentru a participa la Festivalul din Palma de Mallorca, între 3–7 noiembrie. Programul reprezentațiilor nu va ocoli, firește, Universitatea din Alicante, însă primele spectacole, susținute în *coupé,* vor avea loc în România, la sfârșitul lui octombrie, la Ipotești, la Botoșani, în cadrul „Zilelor Culturii Spaniole", la Piatra Neamț, Iași și Suceava, dar și în cadrul Festivalului Național de Teatru de la București. Microstagiunea româno-catalană va fi completată de ateliere, seminarii despre traducerea de texte dramatice, precum și de întâlniri cu dramaturgii Matei Vișniec și Sergi Belbel.

OPERĂ, BALET, DANS

Luminița VARTOLOMEI

Efectul filmelor SF asupra montărilor

S-ar zice că, în fine, relația dintre teatrul muzical și arta cinematografică a devenit biunivocă: după ce ani de-a rândul ea s-a rezumat la ecranizarea unor opere celebre (chiar și *Oedip* al nostru – acela în limba română – a trecut printr-o astfel de încercare, nu tocmai reușită..., la Televiziunea Română, în regia regretatei Olimpia Arghir), acum montările încep să absoarbă din filme unele elemente de tehnică și de stil. Când, acum doi ani, comentam *Olandezul zburător* al Beatricei Bleonț (în cronica „*Întâlnire de gradul trei* între *Tosca* și *Dracula*" – titlu care trebuie să-i fi scandalizat pe redactorii revistei *Scena*, din moment ce i-au amputat tocmai aluzia la binecunoscuta peliculă a lui Steven Spielberg), nu realizasem faptul că demersul scenografului Helmut Stürmer era unul deschizător de drumuri (la noi, cel puțin), iar nu o simplă ciudățenie izolată; acum însă, decorurile imaginate pentru *Oedipe*-ul său de către Petrică Ionescu (și – probabil – proiectate și construite de vechiul lui colaborator, francezul Christoph Vallaux) nu mai lasă nici o îndoială asupra descendenței lor din peliculele străbătute de nave intergalactice (chiar dacă prototipul excepțional de ofertantului spațiu de joc astfel creat păstrează structura – combinată – din principalele locuri publice ale anticei

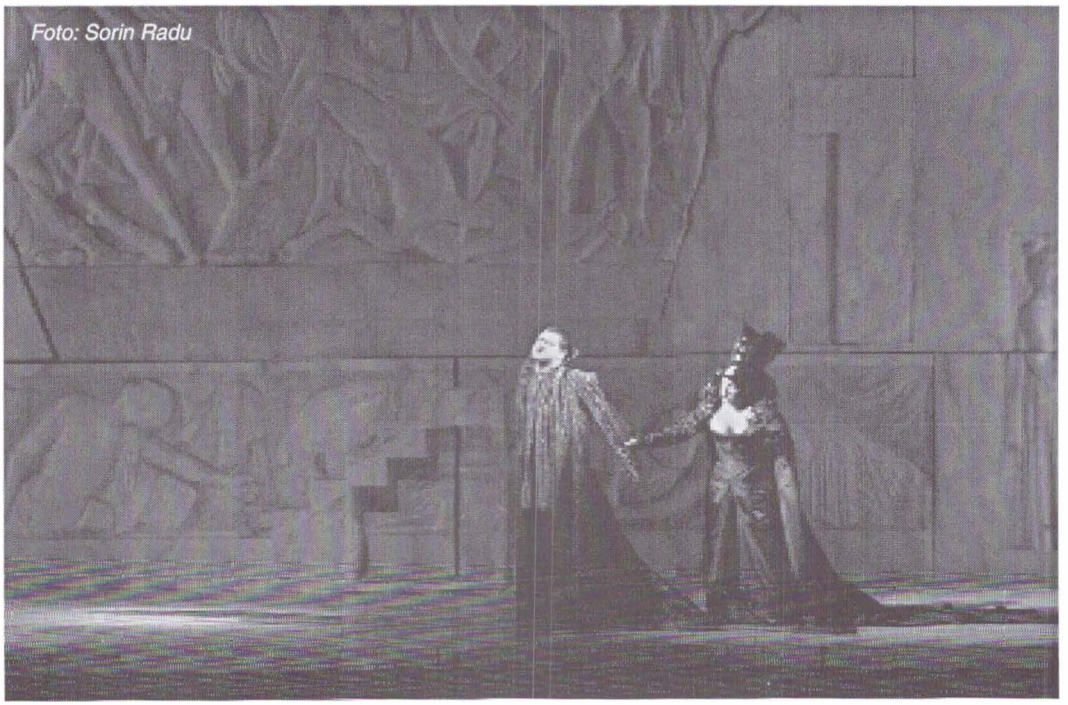


Foto: Sorin Radu

Elade care a născocit mitul „povestit" aici: agora și stadionul) și populate cu făpturi extraterestre (de la care împrumută diverse trăsături – precum imensii ochi – și statuia întreitei zeițe Hecate, dar și „omuleții verzi" – cu creierul hipertrofiat – ai corului, plasați în subteranele templului de marmură ce ascunde în măruntaiele sale nava; frapantă este însă mai cu seamă asemănarea – fără îndoială, voită – dintre Sfinx și diva Plavalaguna din filmul lui Luc Besson *Al cincilea element*).

Rapelurile culturale (unele, indiscutabil mai elevate decât cele amintite anterior: vezi echivalența între Paznicul cetății și Groparul din *Hamlet*; păcat numai că personajul nostru arată și se poartă mai degrabă ca un corsar care-și cară sacii cu pradă, decât ca un teban ce duce în cripte osemintele celor răpuși de către Sfinx...) abundă, de altfel, în spectacolul lui Petrică Ionescu, și încă în asemenea măsură, încât nu numai că n-aș putea să le enumăr în cuprinsul unei singure cronici, oricât de amplă ar fi aceasta (voi mai cita doar, pentru amatorii de operă, trimiterea la „Noaptea Valpurgiei" din *Faust* și la „Venusberg"-ul lui *Tannhäuser*), dar nici nu sunt sigură că le-am surprins absolut pe toate, după ce am asistat la o singură reprezentație. (Au fost două, dar cealaltă se suprapunea peste concertul lui Horia Andreescu cu Filarmonica Regală din Londra, la care n-am putut renunța – și bine am făcut, căci a fost, incontestabil, unul dintre cele două vârfuri simfonice ale ediției a XVI-a a Festivalului Internațional „George Enescu".) Oricum, risipa de repere intelectuale constituie primul motiv pentru care cineva ar dori să revină iar și iar la Opera Națională, la fiecare nouă reprezentație cu *Oedipe*; al doilea fiind, evident, frumusețea acestei montări de o grandoare nemaivăzută pe scena bucureșteană. (Frumusețe la care contribuie într-o măsură covârșitoare costumele-unicat create de Cătălin Arbore, particularizând fabulos eroii tragediei sau unduindu-se grațios în mișcarea coregrafică – excesiv de abundentă, totuși... – elaborată de Francisc Valkay.)

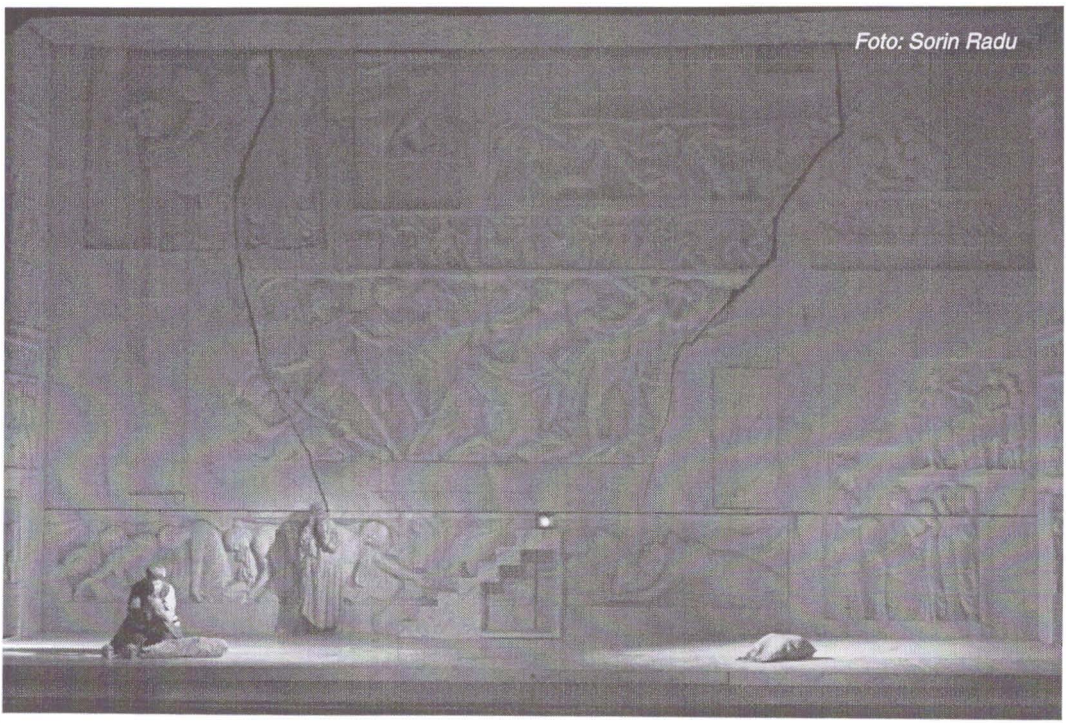


Foto: Sorin Radu

Cei care, din întâmplare, au citit la vremea respectivă comentariile mele asupra *Oedipe*-ului lui Andrei Șerban se vor mira fără doar și poate că atunci am fost atât de severă cu licențele regizorale față de datele primordiale ale operei enesciene, iar acum accept cu atâta ușurință același tip de licențe. (Ceea ce nu înseamnă că nu aștept încă montarea care să o egaleze în autenticitate, fantezie și măreție pe aceea de neuitat a lui Jean Rânzescu, respectând deopotrivă și libretul, și muzica; aici, aceasta din urmă e călcată în picioare de către prea numeroșii balerini ce tropăie aproape continuu în scenă – și e mare păcat, căci, sub bagheta austriacului Ernst Märzendorfer, cântă extraordinar și instrumentiștii, și coriștii, și soliștii unei distribuții preponderent tinere, în frunte cu baritonul Ștefan Ignat, pentru care rolul titular a constituit trecerea triumfală a unei veritabile probe de foc.) Să mă explic: cred cu tărie că mitologia vechilor greci este infinit mai aproape de creația fantastică a contemporanilor noștri de peste Ocean, decât de realitatea prozaică a României pre și postrevoluționare; voi fi întotdeauna mai indulgentă cu un spectacol calofil, decât cu unul care cultivă exclusiv sordidul; și voi saluta oricând o montare (fie ea oricât de „trăsnită"!) capabilă să atragă în sala Operei un nou public (cât mai tânăr și cât mai numeros!), iar nu una făcută parcă să-l alunge și pe acela obișnuit (tot mai restrâns și mai îmbătrânit, din nefericire...). Or, tocmai aceasta este marea calitate a *Oedipe*-ului lui Petrică Ionescu: îi poate interesa deopotrivă pe junii (și mai puțin junii...) iubitori de **science fiction** și pe bătrânii degustători de **grand opéra**. Evident, cu condiția ca – și unii, și ceilalți – să afle și că **acest** *Oedipe* este **așa**, dar și **când** poate fi el văzut...

Foto: Sorin Radu

Din păcate, acum (scriu aceste rânduri la sfârșit de septembrie), sigure sunt doar încă două reprezentații (la deschiderea stagiunii, în 12 și 15 octombrie), căci dimensiunile superproducției (cca. 300 de interpreți – jumătate dintre ei aflându-se simultan în scenă! – și un munte de decoruri, care pretind cca. 10 zile pentru instalare și demontare, iar apoi nici nu încap în magaziile de depozitare!) fac foarte dificilă orice reluare ulterioară; s-ar părea că, de vreo două decenii încoace, un blestem apasă asupra tragediei lirice a lui Enescu, dacă nici de astă dată ea nu va putea rămâne în repertoriul permanent al teatrului...

Opera Națională din București: Oedipe **de George Enescu pe un libret de Edmond Fleg. Regia: Petrică Ionescu. Decorurile: Petrică Ionescu și Christophe Vallaux. Costumele: Cătălin Arbore. Coregrafia: Francisc Valkay. Conducerea muzicală: Ernst Märzendorfer. Distribuția: Ștefan Ignat** (Oedipe), **Aura Twarowska** (Iocasta), **Daniela Denschlag** (Sfinxul), **Iordache Basalic** (Creon), **Pompei Hărășteanu** (Phorbas), **Horia Sandu** (Tiresias), **Florin Diaconescu** (Theseu), **Mihnea Lamatic** (Paznicul), **Marian Someșan** (Păstorul), **Simona Neagu** (Antigona). **Adriana Alexandru** (Meropa), **Ștefan Schuller** (Marele Preot), **Mihai Lazăr** (Laios). **Data premierei: 14 septembrie 2003.**

Riscurile competiției implicite

Poate că nu atât de răspicat, însă de nenumărate ori, am mai scris că orice recital de balet, dacă nu cumva este susținut de un singur interpret sau cuplu (caz extrem de rar, la noi cel puțin, unde nu-mi amintesc să mai fi văzut așa ceva de prin 1980, adică de când au dansat la București englezii Maina Gielgud și Jonathan Kelly), implică inevitabil, între interpreții lui, o competiție nu mai putin acerbă decât acelea din concursurile internaționale: aprecierea spontană a publicului stabilește o ierarhie la fel de clară și de necruțătoare ca și clasamentul realizat după îndelungi deliberări de către juriile de specialitate, iar pentru orgoliul artiștilor participanți, intensitatea și durata ovațiilor obținute sunt aproape la fel de prețioase ca și diplomele, medaliile sau titlurile incluse în palmaresul personal. Iată de ce, ca să participi la o asemenea confruntare trebuie să ai forța psihică de a lupta pentru a învinge, dar și tăria de caracter de a suporta cu grație să fii învins la o adică...

Desigur, pot exista o mie de motive pentru care Simona Noja și partenerul său de la Opera din Viena, slovacul Boris Nebyla, n-au mai apărut pe scenă la finalul Galei de balet din Festivalul Internațional „George Enescu", însă explicația cea mai la-ndemână este, din păcate, aceea că succesul copleșitor al altor trei cupluri îi exclusese de pe imaginarul podium al laureaților. Verdictul asistenței a fost destul de nedrept, după opinia mea, căci cei doi balerini au demonstrat nu numai (cu „Pas de deux"-ul din *Esmeralda,* în pofida necazurilor pricinuite de defecțiunile suportului muzical) o stăpânire a tehnicii academice similară cu aceea a primilor favoriți (Alina Cojocaru și partenerul ei de la Baletul Regal din Londra, danezul Johan Kobborg, dansând „Grand pas de deux" din *Don Quijote),* ci și (în piesa *In the middle...* a lui John Forsythe, pe muzică de Thom Willems) capacitatea de a evolua cu egală virtuozitate și eleganță într-o ofertantă coregrafie neoclasică.

La fel de nedreaptă a fost evaluarea de către spectatori a cuplului Corina Dumitrescu–Ovidiu Matei Iancu, care, renunțând la partiturile clasice (unde ar fi putut lesne rivaliza cu toți ceilalți balerini), au slujit arta coregrafilor noștri (de factură neoclasică și de inspirație folclorică)

Mihai Babuška (cu piesa – pe muzică populară românească – *Transhumanță,* ce mi se pare a fi o emoționantă reverență făcută, peste decenii, Floriei Capsali) și Laurențiu Guinea (regizorul artistic al acestei gale, pentru care el a creat –

implicându-i și pe Loredana Salaoru și Eugen Dobrescu, Oana Popescu și Virgil Ciocoiu – un ingenios *Sextet pe Octet-ul* enescian).

Neoclasicul a mai fost slujit cu talent și de către Dragoș Mihalcea și partenera lui de la Baletul Regal din Stockholm, suedeza Marie Lindqvist *(In Ligth and Shadow* de Kreysztof Pastor, pe muzica lui Bach); deosebit de expresivi, aceștia au degajat apoi (în „Scena dormitorului" din *Manon*-ul lui Kenneth MacMillan) un magnetism pe care l-am mai simțit înfiripându-se doar între Alina Cojocaru și Johan Kobborg (în „Scena balconului" din *Romeo și Juiieta).* Ca și cei din urmă, Laetitia Pujol de la Opera din Paris și José Manuel Carreño de la Teatrul American de Ballet au ales să se prezinte publicului bucureștean numai în pagini clasice *(Corsarul* și *Diana și Acteon),* pe care le-a pus în valoare, prin strălucirea execuției, îndeosebi cubanezul acesta ce posedă o agilitate, o detentă și o fantezie în îmbogățirea străvechilor elemente ale baletului academic, cum nu mi-a mai fost dat să văd: jeté-urile turnantei sale aveau o înălțime fantastică și un unghi incredibil față de sol, iar saltul prin care artistul ieșea din scenă părea să-l răpească pur și simplu în văzduh, provocând delirul sutelor de spectatori!

Dar surpriza cea mai mare (pentru organizatori în general, însă nu și pentru Laurențiu Guinea, care și-a asumat riscul de a-i invita într-un program de acest tip) și cea mai plăcută (pentru mine, care până atunci eram destul de sceptică în ceea ce privește capacitatea spectatorilor noștri de a gusta noul tip de limbaj abstract al corpurilor în mișcare) a constituit-o triumful japonezei Tamako Akiyama și al bulgarului Dimo Kirilov, de la Compania Națională de Dans din Madrid: optând exclusiv (și fiind și singurii în situația respectivă!) pentru coregrafia contemporană, ei au entuziasmat în cele două creații ale lui Nacho Duato – *Rassemblement* (pe muzică de Toto Bissainthe) și *Arcangelo* (Corelli, evident!) –, care exaltă deopotrivă forța și flexibilitatea, echilibrul și viteza acestor interpreți formidabili.

Iată deci că, după numai două stagiuni, ciclul „Dans la Odeon" – propus și coordonat de către Răzvan Mazilu – își arată roadele în pregătirea unui public tot mai larg, apt să înțeleagă și să aprecieze nu numai baletul tradițional, ci și pe cel actual...

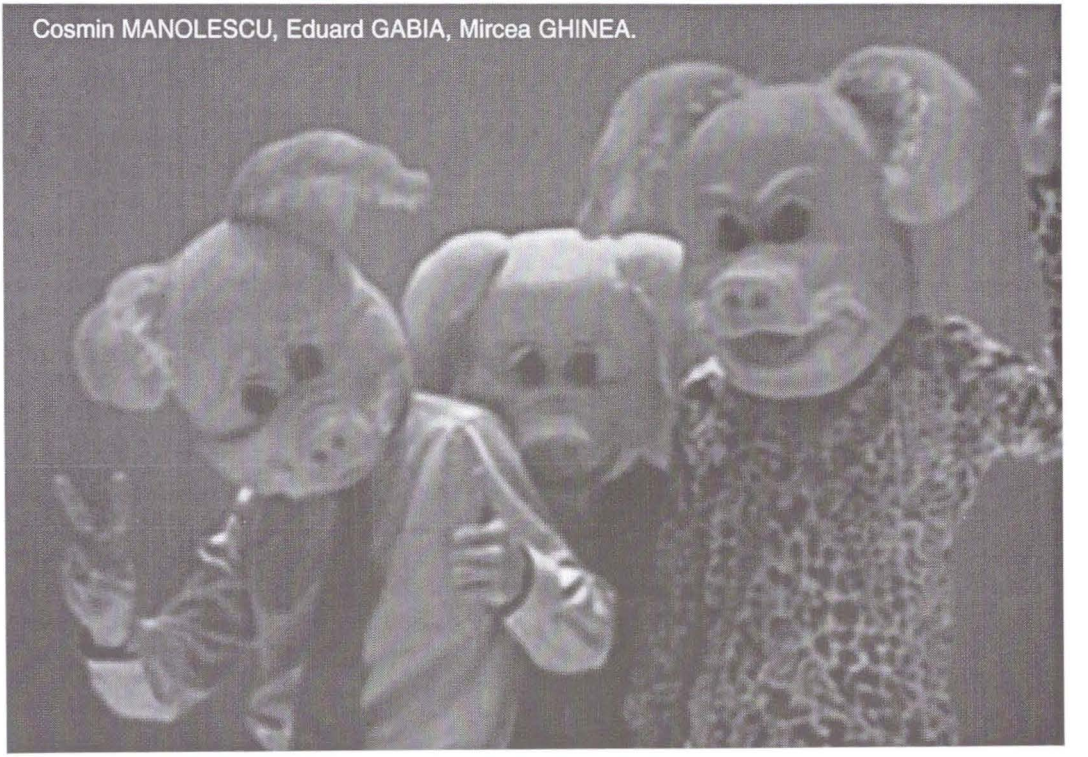
Claudia LIPAN

„Belly dance"
(sau Festivalul Internațional de Dans Contemporan)

În perioada 22 septembrie–18 octombrie a avut loc cea de-a doua ediție a Festivalului International de Dans "BucurEȘTi.VEST", în care au putut fi urmărite 22 spectacole, cinci seri de filme de dans, două ateliere coregrafice și o expoziție de fotografie. Ediția din acest an s-a deschis cu „Balkan Dance Platform", un proiect coregrafic organizat o dată la doi ani într-o țară balcanică, la care au participat coregrafi din Bulgaria, Grecia, Macedonia, Serbia și Muntenegru și România.

*

Am văzut mulți spectatori atrași de dansul contemporan în sălile de la Bulandra, Odeon, Centrul Cultural European și Casa de Cultură „Nicolae Bălcescu". Dintre cele trei spectacole la care mă voi opri unul a luat anul acesta premiul unui alt festival internațional, „Atelier", de teatru, la Sfântul Gheorghe. Este vorba de *Paradis serial*, aș zice un cocteil, mai mult sau mai puțin inspirat, pregătit de coregraful Cosmin Manolescu:



Cosmin MANOLESCU, Eduard GABIA, Mircea GHINEA.

Eduard GABIA, Mircea GHINEA.

trei interpreți care cântă o melodie de Phil Collins și dansează până la nud, paritatea dintre cei de sus și cei de jos, purceluși politici ca-n *Ferma* lui Orwell și un film animat semnat de Matei Branea. Cosmin Manolescu a vrut să ne arate că există mai multe clipe paradiziace în cel care-și permite să-și amintească de *ieri* și să viseze la *mâine*. Deruta omului modern, postrevoluționar, pe care încearcă să o schițeze afectează multe idei nonconformiste de-ale regizorului (uneori mișcările repetându-se haotic, mecanic), dar poate tocmai acest efect este rezultatul unui protest venit din partea unui coregraf absent în ultima vreme de pe scenă. Fără cusur: scenografia lui Dragoș Buhagiar în alb-gălbui, cu o modă nedefinită a zilelor noastre, în care mai încap accentele nostime de culoare – lenjeria intimă, actualizată, pictată cu steagul Americii, României și Uniunii Europene.

Compania DCM – Paradis serial **de Cosmin Manolescu. Scenografia Dragoș Buhagiar. Dansează: Cosmin Manolescu, Eduard Gabia, Mircea Ghinea. Arte vizuale: Matei Branea.**

Dans într-un picior

După ce spectacolul lui Mihai Mihalcea a fost anulat, a urmat seara de gală la Teatrul Odeon, într-un *American Dance Concert* unde au fost invitați patru dansatori din Statele Unite cu fragmente coregrafice de grup sau solo. Carolyn Hall a interpretat cu larghețe a gesturilor simple ale mâinilor și corpului lupta dintre transparent și culoare, dintre izolare și cuprindere într-un spațiu nocturn al unui careu perfect. Cu nume de „Tratare" sau „Explorare a roșului". Dansul ei roșiatic are loc sub faldurile unor perdele vaporoase, ca niște brațe de meduză pe fundul unei mări. Ieșirea personajului din necuprins și din pătratul care-l izolează pentru o scurtă perioadă de timp, trimite la un spațiu mai larg, mai încăpător, mai primitor, roșiatic de fel și greu suportabil pentru individul obișnuit în habitatul personal. În final, revine la starea inițială, în întunericul careului cu margini albe de sticlă transparentă. Omului dezgolit din întuneric îi ia locul omul îmbrăcat în mantie purpurie de mătase din care nu mai poate evada. Inspirat din viața Isadorei Duncan, coregrafia lui Allyson Green este una specială, la fel ca și interpretarea. Pe Carolyn Hall am urmărit-o în aceeași seară în spectacolul Amandei Loulaki, *Hi, my name is Clio*, alături de regizoare și de Hristoula Haraka și Emily Trepper. Într-o lume de păpuși, aparținând întotdeauna altcuiva, invadată de candoare sau de răutate, de râsete zgomotoase de copil, identitatea unei singure păpuși pe nume Clio se confundă și rămâne neputincioasă în nedefinit. Minusurile păpușii se lovesc permanent de mișcări mecanice, automate, nesigure, de răspunsuri automate și de efectul imitativ al jocului. Firește, cel mai impresionant moment al spectacolului a fost apariția lui Homer Avila, o vedetă a dansului american contemporan, care în urma unui cancer osos și-a pierdut un picior. Ei, și-acum, închipuiți-vă cum e să dansezi în echilibru, cu palmele pe podea și țopăind în locul mersului normal. Eu una am mai văzut dans într-un picior, dar este uimitor să vezi un om dansând fără un picior... Homer Avila are alură de atlet. Efortul îl face să devină cumplit de perfecționist. A dansat în două solo-uri create special pentru el de coregrafele Victoria Marks și Dana Caspersen. Excelent interpretate, într-un ritm amețitor. Homer Avila simte mișcarea în buricele degetelor, ele fiind singurul punct de stabilitate și singurul mediu în care poate activa; în care poate gusta și savura mișcarea fără neputințe, fără handicap. De aceea, ritmul îi este necesar. Un recital pe măsura unui Festival Internațional de Dans. Încă ceva: înainte de a admira curajul și ambiția acestui dansator, gândiți-vă dacă vă puteți mișca mai repede ca picăturile de ploaie. El o face!

Teatrul Odeon – Treading red **de Allyson Green. Interpretă Carolyn Hall. Scenografie și costume: Katherine Mauer. Muzica: Mio Morales.** Solo for one man **de Dana Caspersen. Interpret: Homer Avila.**

Costume: Dana Caspersen. Hi, my name is Clio **de Amanda Luolaki. Interpreți: Carolyn Hall, Amanda Loulaki, Hristoula Haraka, Emily Trepper. Muzica Michael Floyd. Costume: Nicolas Petrou.** Solo **de Victoria Marks. Interpret: Homer Avila. Muzica: Miguel Frasconi. Costume: Homer Avila. Data reprezentațiilor: 18 octombrie 2003.**

Mi-am amintit de Leonard Cohen...

...privind spectacolul *Pânza de păianjen,* montat de Sergiu Anghel în această stagiune la Teatrul Evreiesc. Deși spectacolul are prea puțin dans, i-aș anula eticheta și l-aș numi, pur și simplu, un spectacol de teatru. Poate chiar o disertație, o teză, o cuvântare, pentru că timp de două ore personajele principale, *Domnul X* (interpretat de Nicolae Călugărița) și *Străinul* (interpretat de Theodor Danetti), ajutate și de *Servitoare* (Natalie Ester), recită pe scenă gândurile despre dans ale lui Sergiu Anghel. Gânduri frumoase, foarte frumoase, într-adevăr, cu sâmbure de filosofie și pagini de jurnal (teatral).

Theodor Danetti, interpretul *Străinului,* al *Îngerului,* al conștiinței *Domnului X,* se află pentru prima dată în distribuția unui așa-numit spectacol de teatru-dans. Cu toate acestea, rolul lui este mai mult unul al simțurilor, al gesturilor, al pașilor foarte mărunți comparativ cu cei ai altor personaje. Își face apariția singur, așa cum apare memoria după lapsus. Nicolae Călugărița, intelectual, este zăpăcit, fascinat și ratat în fața schemei trinitare a conștiinței sale despre om și artă. Neputincios, intelectualul este atras de arta dansului, dar îi lipsește ceva: nu are harul să se apropie de ea. Faptul că dansul este o artă „a mișcărilor mari" – cum crede – îi transformă neputința într-un simplu ideal.

Momentele de beatitudine muzicală sunt împletite în decorul Mihaelei Ularu cu imagini din lagăre și nunți evreiești. Pânza de păianjen care se țese în jurul ratării eroului este, în opinia autorilor spectacolului, simbolul lunar al iluziei. Actorii țes treptat pânza, fie în demonstrații geometrice de cuvinte, fie în ritmuri de tangou sau de dans al dragostei. *Domnul X* tânjește la o dragoste a mișcării cu scop în sine, a reabilitării mișcărilor risipite și la ordonarea unui univers în care repaosul nu are loc. Aceasta l-ar aduce pe erou și pe orice descumpănit în fața unei nereușite și a unei neputințe de înțelegere a lucrurilor la o mică victorie, la ruperea țesutului subțire al pânzei, asemuit în cultura hindusă cu *maya* (iluzia).

Poate că, până la urmă, nu ar fi trebuit să iau eticheta spectacolului lui Sergiu Anghel. Chiar dacă „vorbește" mai mult despre dans, chiar dacă „se ascultă" în loc de „se vede", el rămâne un spectacol de teatru care ar fi trebuit să fie unul de dans. Dar în lipsa unui spațiu acordat dansatorilor (fie că vorbim de trupa lui Sergiu Anghel, *Orion Balet,* fie că vorbim de trupa Vavei Ștefănescu, *MAD,* fie că vorbim de trupa Adinei Cezar, *Contemp* – din păcate singurele grupări coregrafice de la noi), refugiul lor este pe scena unui teatru dramatic. Mă gândesc ce ar fi însemnat lipsa unui Teatru Odeon, Bulandra și, mai nou, Evreiesc, în toată această sărăcie dansantă! Chiar dacă personajul nu este un dansator înnăscut și nu are un spațiu, el continuă să viseze la dansul nunții și al morții, al *îngeruiui* ascultător de lângă el pe care nu l-a recunoscut și al dragostei. Așa cum spuneam la început, mi-am amintit de Leonard Cohen. Pentru că numai într-o melodie de-a sa mi-am închipuit dansul până la capăt al dragostei.

Teatrul Evreiesc de Stat – Pânza de păianjen. **Regia: Sergiu Anghel. Scenografia: Mihaela Ularu. Colaj muzical: Sergiu Anghel. Cu: Nicolae Călugărița, Theodor Danetti, Natalie Ester, Mircea Drâmbăreanu, Nicolae Predica, Arabela Neazi, Geni Brenda, Bianca Dumitriu, Luana Stoica, Cristina Dogaru, Veaceslav Grosu, Alex Mihai, Octavian Cercel. Data premierei: 4 octombrie 2003.**

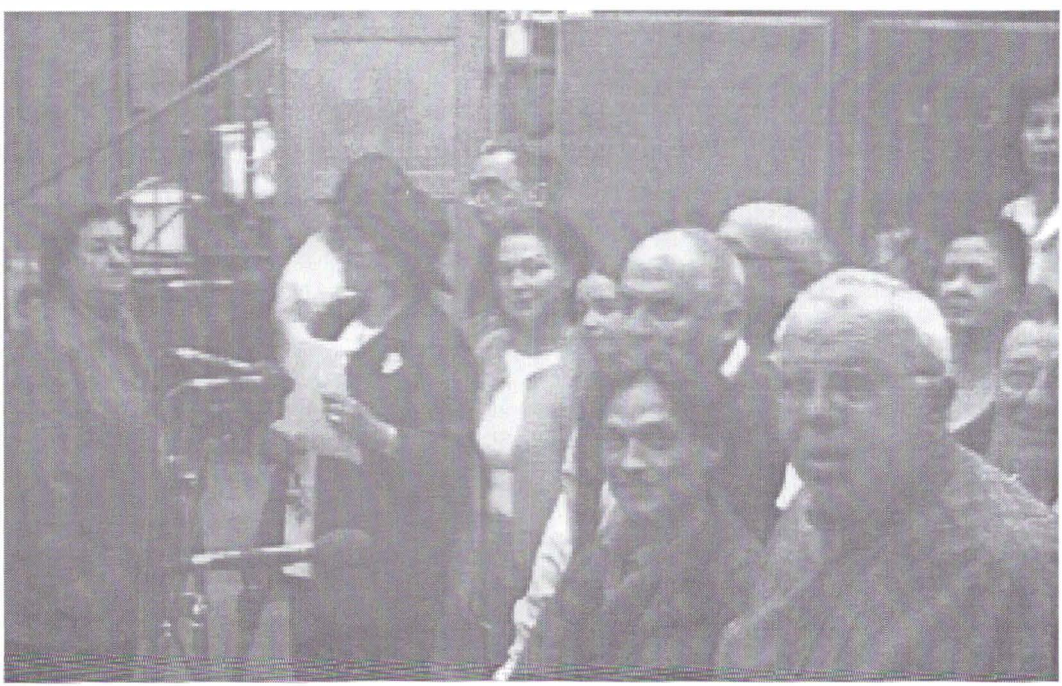
RADIO – TV

Constantin PARASCHIVESCU

Teatru scurt și premiere-eveniment la microfon

M-am amuzat în prima lună de toamnă cu câteva comedii scurte înregistrate de Teatrul Național Radiofonic, compuse pe vremea începuturilor artei teatrale la noi și scrise cu sfială, cu naivitate, dar cu o precisă țintă moralizatoare, de autori care au curtat muza ocazional pentru a o sui totuși pe scenă în veșmânt neaoș. Și cum o puteau face mai atractiv decât în croială comică, tăind în contururi de farsă metehne și mentalități anacronice cu firea, în dialoguri succinte, cu intrigă abia schițată? Jocuri de fantezie pe tema eternă a amorului. Cu stângăcii și expresii vetuste, dar cu parfumul vremii, transcrise cu grijă față de sonoritățile de altădată în adaptarea Domnicăi Țundrea și coordonarea artistică a unui regizor împătimit în carieră de valorificarea dramaturgiei românești, Constantin Dinischiotu. Proiect îndrăzneț al producătoarei Crenguța Manea.

Două femei împotriva unui bărbat de Mihail Kogălniceanu – îmbrobodire isteață a unui biet nătâng „zulard" pentru un flirt care ar „pricinui un duel moldovenesc", vai!, fără verva șuguiață a *Săfticăi* (Rodica Mandache) revărsată asupra vanității moliерești a lui *Martin* (Eusebiu Ștefănescu). *Polipul unchiului* de Ion Slavici – păcăleală asupra unui alt nătâng tomnatic, cu chef de însurătoare, *Vespianu* (Virgil Ogășanu), constrâns de o gogonată perorație a unui fantezist *Ciocănel* (Alexandru Bindea) să renunțe la perspectivă că, de, în stomacul unui celibatar e o „bidiganie" care se dezvoltă prin căsătorie. *Gemenii* de Alexandru



Macedonski – un respiro între rondeluri și poeme simboliste, pe motivul asemănărilor fizice care le produc confuzii și turbată gelozie amorezilor înfocați (Eugen Cristea), mugind de furie și elan „criminal", *Pampon* la pătrat. „Abia-n prima junețe / sunt actori și autor", încheie poetul gluma și rostită cu credință, o receptăm cu duioșie, ca gânguritul fragedei copilării.

Pentru alte două, Magda Dușu și compozitorul Dumitru Lupu au găsit formula atractivă a comediei muzicale, sporindu-le verva cu ritmuri tonice, antrenante. *Franțuzitele* lui Costache Facca, difuzată cu subtitlul autorului *Comedia vremii,* inspirată de *Prețioasele ridicole* ale lui Molière, ia în râs snobismul occidentalizării, care schimonosea limba și pervertea gusturile (cam ca astăzi englezismele). „Franțuzeasca n-o poftesc", se zburlește *conu Ianache* (Alexandru Arșinel) când *fetele* (Virginia Mirea, Delia Nartea) vor doar „voale verzi, ca-n jurnalu' franțozesc" și *mama* (Ileana Stana Ionescu) nutrește „măritiș evropenesc" pentru ele. În *Un poet romantic* de Matei Millo, șfichiuirea bătrânului conservator Stan (tot Alexandru Arșinel) vine mai întâi dinspre propria consoartă (Tamara Buciuceanu-Botez), apoi, ca vajnice săgeți retorice, de bumerang, dinspre *tânărul* care perorează cu aprigă emfază „Sunt poet, poet romantic / Și din pieptu-mi, poezie, vedeți / curge gemând jalnic" (Horațiu Mălăele). Lumea secolului XIX, cu tendințe amestecate care o duc „cu mintea înapoi", din ridicolă ignoranță a unor juni „scurți la minte, lungi în plete".

Premiere-eveniment, în auriul toamnei, s-au ivit o dată cu inedita piesă într-un act, de tinerețe, a istoricului și filosofului Ioan Petru Culianu, *Oreste, regele sunetelor.* Apărută în volumul *Arta fugii,* ea probează, alături de alte lucrări publicate, talentul cert literar al savantului, erudiția și miraculoasa sa fantezie poetică. În adaptarea Marinei Spalas și regia artistică a lui Constantin Dinischiotu, piesa a fost interpretată de Florina Cercel, Adrian Pintea, Emilia Popescu, Dan Condurache, Tamara Crețulescu. Sub umbrela lui brumărel s-a mai ivit o inedită, de data aceasta a italianului Carlo Goldoni, comedia *Îndrăgostiții,* tradusă și adaptată tot de Marina Spalas, în regia lui Cristian Munteanu. Cu acțiune plină de vervă în casa un patrician roman, unde Virginia Mirea *(Eugenia)* și Emilia Popescu *(Flaminia)* țes ingenioase proiecte amoroase cu Cristian Iacob *(Fulgenzio),* iar Mihai Fotino *(unchiul Fabrizzio)* se întrece în ridicolă adulare de sine. I-a urmat un debut radiofonic, la pupitrul regizoral, al tinerei Ilinca Stihi, căreia redacția i-a încredințat înregistrarea savuroasei comedii a regretatului Dumitru Solomon, *Zăpezile de altădată,* pe care a realizat-o tot cu tineri: Pavel Bartoș, Ioana Calotă, Vlad Ivanov și mai vârstnicul Gheorghe Visu.

Dar de sub umbrelă s-au arătat și două celebrități: Molière și Eugen Ionescu. La începutul lunii (5 octombrie), parcă pentru a da un șfichi vânătorilor de miliarde, care, între un cont în bancă și o dragoste simplă, iubesc mai mult contul (păi nu?), radioul l-a întrupat pe undele sale pe *Harpagon,* în interpretarea excepțională a lui Virgil Ogășanu, care își înscrie astfel numele alături de interpreți celebri ai rolului pe scenă, din *Avarul,* Constantin Ramadan, Grigore Vasiliu-Birlic și, tot la radio, în 1957, Ion Fintești eanu. În înfruntări sclipitoare cu Stela Popescu *(Frosine),* încrâncenate cu Claudiu Bleonț *(Cléante),* pline de ironie cu Petre Lupu *(La Flèche)* și o magistrală lamentație tragicomică între urlet, șoaptă și lacrimi când eroul își pierde caseta. Spectacol alert, vesel, în regia lui Dan Puican, cu sublinieri muzicale ironice ale lui George Marcu, coordonare redacțională a lui Dan Oprina și proiect ambițios de producător al lui Vasile Manta.

Tot lui Vasile Manta și lui Dan Oprina li se datorează și împlinirea proiectului de reeditare a succesului din 1964 cu *Rinocerii* de la Teatrul de Comedie. Lor și realizatorilor de atunci, Radu Beligan și regizorul Lucian Giurchescu, venit special

din Danemarca pentru înregistrare. Cum la începutul anului s-a formulat o ireverențioasă contestare a acestui succes, încununat în turneul de la Teatrul Națiunilor din Paris, împărtășită de tinere condeie fără termeni de comparație, mă rezum a spune că, dacă temeiul contestării ar fi fost real, în sensul de „mare cădere", însuși autorul ar fi interzis să i se mai joace piesele în România atunci, având în vedere tentativa care l-ar fi dezavantajat. După 40 de ani, înregistrarea beneficiază de principalii interpreți de-atunci, Radu Beligan *(Béranger),* Ion Lucian *(Jean)* și Sanda Toma *(Daisy),* cărora li s-au alăturat acum, în alte roluri, Alexandru Repan, Stela Popescu, Mircea Albulescu, Mihai Fotino, Petrică Popa ș.a., cu un comentator care să sugereze discret ceea ce nu vedem – „suntem în piața unui oraș nici prea mare, nici prea mic" –, Adrian Pintea. Atmosfera de teroare se conturează progresiv, prin sunete ciudate și apoi mugetele amplificate ale rinocerilor (excepțională coloana sonoră a lui Vasile Manta), simultan cu bizarele îngroșări de ton ale partenerilor lui Béranger, Jean, Daisy și ceilalți, în contrapunct cu îngrijorarea eroului care sesizează că „lumea e bolnavă", refuză să-și piardă identitatea și, împotriva tuturor, decide să se apere. „Sunt ultimul om. Nu capitulez!". În cuvintele frânte de chin și dezamăgire ale lui Radu Beligan sună cu demnitate simplă, aici, dramatica hotărâre. Pe 12 octombrie 2003, Teatrul Național Radiofonic și-a înscris astfel în fonoteca sa de aur o capodoperă a dramaturgiei universale și a succeselor artistice românești, pentru care merită neprecupețite elogii.

Irina IONESCU

Aiurea-n „trenul vieții" sau despre audiența teatrului, la televiziune

La B1 TV, seara târziu, Liana Stanciu – vedetă de televiziune (cum îi place să se prezinte) – gesticulează mult, ne privește fix și ne explică ce înseamnă... *versiune scenică.* Nici mai mult (deocamdată), nici mai puțin. Nu pot să scriu ce gândesc.

Încerc să o ignor și să-l ascult pe Mihai Fotino. Cu cât tupeu îl întrerupe! Număr până la zece. Mă salvează Valentin Uritescu. În sfârșit, începe să-mi placă. O voce groasă schimbă din nou, subiectul. Se discută acum despre idolii noii generații. Clișee. George Ivașcu intervine și el. Vocea continuă seria întrebărilor. O face cu modestie, întotdeauna cu foarte multă modestie. Are și argumente. Toate sub semnul sfielnicului: *poate.* Urmat de nevinovatul: *nu știu, întreb.* Aflu că *publicul nu se regăsește* în personajele interpretate de George Ivașcu, personaje mult peste puterea de înțelegere/imaginație/așteptare a oamenilor obișnuiți, a noastră și a ei, cea cu concluziile. Ne amintește că nu este vorba, totuși, de un simplu actor, ci de un profesor universitar. Lucru pe care nu trebuie să-l uităm. Din acest motiv, personajele lui ne depășesc cu mult. Și nu le înțelegem. Părerea ei...

Cert este că îi place să se audă vorbind. Repetă fraze vehiculate în ultimii ani, în toate direcțiile, cu toate ocaziile. Fraze lungi, cu multe pauze de respirație. Deschide un alt subiect: reclama sau rolurile episodice pe *scândura scenei*... Cazul debutanților. Aceleași discuții inutile. Timp pierdut.

Măcar aflu ce premiere se mai pregătesc la Naționalul bucureștean. Doar atât. Un reportaj de cinci minute ar fi fost mult mai eficient, mai limpede și mai... scurt.

Bogdan ULMU

JURNAL

Teatrale

Atâta vreme mi-a fost frică de teatrul lui **Sebastian**. Am considerat că nu **se lasă** regizat. Mi-a plăcut întotdeauna ***Steaua fără nume,*** spre exemplu, dar mi-a fost frică de ea. Mi se părea că acolo subiectul era atât de evident, încât n-aveai ce (cum) să muți din text, spre scenă, fără să strici. Am crezut, aproape stupid, într-o regie **prudentă**,vis à vis de aceste texte.

Până într-o seară când, influențat pesemne de multe filme americane și licori neaoșe, mi s-a părut că **Mona** vine-n casa lui Miroiu nu de la Sinaia, ci... dintr-o altă dimensiune! Și nu întâmplător, în seara în care acesta primise cartea **sacră**, opul care descifra, în mod periculos, tainele cerului. Fiindcă profesorul se tot zgâia pe cer, deoarece descoperise o stea (cine știe ce importanță strategică avea acel astru!) și fiindcă acum avea și un ghid periculos în mână, provincialul Prospero e atacat de un **sol al Cerului**. O femeie care-l fascinează, **imposibil** de frumoasă, o slujbașă a lumilor îndepărtate, care e trimisă pe pământ să-i fure lui Miroiu telescopul și cartea vrăjită...

Atunci ce-i cu Grig? Ce să fie? Fiindcă Mona simte rapid o simpatie nesănătoasă pentru acest tărâm și reprezentanții lui candizi, Grig e și el trimis pe pământ, s-o recupereze pe rătăcită și să o ajute să ducă Sus, uneltele periculoase pentru nevăzuta civilizație.

Cât privește rostul domnișoarei Cucu în scenariul nostru, cred că-ncepe să vă fie clar: ea e ...ministrul de interne & șefa SRI! Un fel de Ana Pauker, cuplată cu Radu Timofte. Ea asigură reîntoarcerea celor doi intruși, în lumea lor suspectă.

Acestea fiind clare, ar urma să mai facem și spectacolul...

*

O directoare de teatru îmi povestește că a avut de la Curtea de Conturi un inspector care a întrebat-o, candid, de ce ia regizorul atâția **bani** pe o montare, că doar el **nu** apare pe scenă, ca actorul. Chiar?!

*

Incredibil de-a dreptul, în Dosarele HISTORIA, ne apare azi un proiect al Securității din 1977, intitulat în mod caraghios Plan de măsuri pentru neutralizarea activității ostile țării noastre desfășurată de Eugen **Ionescu**; propunerile din acest document de-a dreptul... bulgakovian , încep cam în halul:

„1. Horia Lovinescu va căuta să-i explice actualul stadiu de dezvoltare a dramaturgiei din țara noastră, exemplificînd valorile în acest domeniu, participarea imensă a artiștilor amatori și profesioniști la Festivalul Cîntarea României, luînd parte în felul acesta direct la viața politică a țării“ (SIC!)...

2. Radu Beligan va fi îndrumat să-i vorbească despre valoarea literară a scriitorilor Paul Goma, Dumitru Țepeneag și Virgil Tănase, despre părerea oamenilor de artă și cultură din țara noastră referitoare la activitatea desfășurată de sus-numiții, influența pe care o au în țara noastră“... documentul încheindu-se cu maziliana propunere „prin posibilitățile specifice U.M.0920, se vor duce acțiuni de influențare asupra lui Eugen Ionescu și a familiei sale“...

Revista lui Cristoiu colcăie de asemenea documente și merită citită de la un cap la celălalt, chiar dacă lectura implică o doză de masochism...

*

Citesc cu interes un articol, preluat dintr-o publicație rusă, și reține un amănunt realmente tulburător: la două zile după moartea marelui artist Vîsoțki, urma să se joace HAMLET, în care acesta deținea rolul titular; evident, **publicul** a fost invitat la casă să-și ridice contravaloarea biletelor. Dintr-o extraordinară complicitate... pios/afectuoasă, să-i zicem, nici un spectator nu s-a prezentat să ceară banii înapoi!...

Irina IONESCU

DIN LUME

Salzburg, Mozart și noua Europă

Pentru că am avut ocazia să mă conving anul acesta, pot spune că Festivalul de la Salzburg este cel mai elitist și mai selectiv festival din Europa. Atât din punct de vedere artistic, dar mai ales cu publicul pe care își propune să-l cultive. Nu este nici pe departe un festival accesibil, dat fiind prețul întotdeauna exorbitant al biletelor.

Este un Festival de lux, la deschiderea căruia își fac apariția Prințul Charles, Camilla Parker Bowles, o mulțime de alte personalități, mai mult politice decât artistice, VIP-uri vânate cu perseverență de blitzurile sutelor de turiști curioși, paparazzi amatori, adunați pe trotuarul din fața lui Salzburg Festspielhaus.

România a fost prezentă la Salzburg prin doi reprezentanți foarte cunoscuți și foarte admirați/apreciați în Austria: Andrei Pleșu și soprana Angela Gheorghiu.

Pe străzile orașului sau în Piața Domului se mai aflau, bineînțeles, o mulțime de alți conaționali, dar ocupațiile lor sunt mult prea cunoscute pentru a insista, din nou, aici.

Pentru că ediția de anul acesta a Festivalului a fost ultima ediție desfășurată sub auspiciile actualei componențe a Uniunii Europene, organizatorii și-au îndreptat în mod deosebit atenția asupra Noii Europe și a schimbărilor așteptate în 2004. Pentru discursul inaugural a fost invitat astfel Andrei Pleșu, nu întâmplător rector al Colegiului Noua Europă, București.

Andrei Pleșu a vorbit la Salzburg despre un lucru greu de înțeles, în rândul unei audiențe pentru care vestimentațiile și bijuteriile de zeci de mii de euro sunt ceva obișnuit.

Axat tocmai pe diferențele care despart, în continuare, vechea și noua Europă, discursul său a prezentat câteva dintre „bucuriile minimale ale esticului", bucurii ale oamenilor de rând, experți în a trăi cu puțin și „a savura nimicul". Tehnici complet necunoscute vesticilor, care nu prea înțeleg ce înseamnă „umorul supraviețuirii" și „defensiva neputincioasă", dar de la care ar trebui să învățăm, la rândul nostru, „umorul destins, solar al oamenilor liberi" si „sănătoasa bună dispoziție".

Cât despre unificarea bucuriilor noastre, prin reconstrucția unității europene „surpate" după cel de-al doilea război mondial, viitorul, „incert" și el, nu ne dă motive să sperăm. Festivalul de la Salzburg va rămâne astfel, pentru o nouă perioadă *de tranziție,* „o bucurie interzisă" românilor de rând. Încă una.

Printre românii celebri la Salzburg s-a aflat și Angela Gheorghiu, care a susținut un recital de arii, cantonete și lieduri, semnate printre alții de Scarlatti, Gluck, Donizetti, Verdi, Puccini, Gounod, Bizet, Massenet, Debussy. Acompaniamentul la pian i-a aparținut lui Jeff Cohen. Bine ascuns în distribuția spectacolului *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach, l-am descoperit, de asemenea, și pe baritonul Dan Dumitrescu.

Mi-a plăcut și m-am simțit extraordinar la Salzburg. Iar bucuria de a fi fost acolo și de a fi ascultat aproape zilnic măcar câteva acorduri Mozart, nu mi-a putut-o lua nimeni și nimic. În rest, ce aș mai putea să spun? Că nu au lipsit nici Ricardo Muti, Plácido Domingo, Zubin Mehta... E de la sine înțeles.

MM & Solitude Project

În luna iulie a acestui an au avut loc, în avanpremieră, la *Centre National de la danse* din Paris, trei reprezentații cu *Stars High in Amnesia's Sky* – concept și direcție artistică Mihai Mihalcea (MM & Solitude Project). Coproducție – Centre National de la danse, Paris-Pantin; Theorem (asociație susținută de programul „Cultura 2000" al Uniunii Europene); Hebbel Theatre, Berlin; TanzQuartier, Viena și Mobil(e) - Danse Dans la Regio/Tanz in der Regio, spectacolul a fost realizat în cadrul rezidenței artistice oferite la Paris coregrafului Mihai Mihalcea și echipei de artiști cu care a colaborat: Maria Baroncea, Mircea Ghinea, Eduard Gabia (interpreți) și Andu Dumitrescu (concept și editare video). Coloana sonoră a spectacolului cuprinde fragmente muzicale interpretate de ABBA, Geri Halliwel, Garbage, Gloria Gaynor, Madonna și Luz Casal. Premiera oficială a avut loc în cadrul festivalului *Internationales TanzFest Berlin/Tanz im August*, la Theater am Halleschen Ufer din Berlin, după alte trei săptămâni de rezidență artistică la Hebbel Theater. În luna noiembrie, spectacolul *Stars High in Amnesia's Sky* este invitat la Festivalul *Neuer Tanz* de la Freiburg – Germania, iar în ianuarie–februarie 2004 va fi prezentat în cadrul unui turneu în Franța și Elveția. În perioada turneului, Mihai Mihalcea este invitat să susțină o serie de ateliere la *Atelier du Rhin, Centre Dramatique Regional*, Colmar și la *Centre Chorégraphique National de Franche-Comté* din Belfort. Așa cum îl prezintă Mihai Mihalcea, spectacolul *Stars High in Amnesia's Sky* „face cu ochiul timpului. Zgârie fără rețineri suprafața prezentului, pe care se joacă cu gravitația/gravitatea. Este un spectacol-cameleon, un remix continuu de istorii personale, prinse într-un insectar în care Madonna și Stalin stau, deopotrivă, pe aceeași pagină... "

Pe scenele lumii... toamna asta

Paris

Ne-ar trebui câteva pagini bune pentru a putea menționa premierele toamnei teatrale pariziene; și cum ne e imposibil sa alocăm atâta spațiu afișului parizian (cu toate ca ar merita, măcar pentru a putea remarca diversitatea de titluri și genuri), ne vom rezuma la ceea ce prezintă nou Comedia Franceză, plus alte câteva titluri ce ne-au stârnit atenția. Așadar:

La **Comedia Franceză**, Sala Richelieu: Texte mai mult sau mai puțin clasice – ***Noaptea regilor*** a lui Shakespeare (regia:Andrzej Seweryn), ***Bolnavul închipuit*** al lui Molière (pus în sena de Claude Stratz), ***Le Dindon*** a lui George Feydeau, sub îndrumarea regizorală a lui Lukas Hemleb (11–30 euro).

Théâtre Marigny-Robert Hossein. După succesul mondial cu filmul *Pianistul*, Roman Polanski montează ***Hedda Gabler***, în rolul titular fiind distribuită actrița Emmanuelle Seigner – de altfel, soția sa. (16-46 euro).

Ultimul mare rival al teatrului, *musicalul,* invadează în forță scenele europene cu spectacole importate de pe Broadway sau din cinematografie. La Paris, pe scena de la **Palais de Congrés,** se prezintă versiunea scenică a faimosului film ***Les Demoiselles de Rochefort,*** spectacolul purtând același titlu. (7,5–69 euro).

Alte premiere. ***Shirley et Dino***, la **Théâtre de Paris** (10–39 euro). ***L'Ivrogne dans la brousse***, după Amos Tutuola, adaptare și regie Phillipe Adrien, la **Théâtre**

de la Tempête. ***Préliminaire***, text semnat de Daniel Cohen și Arié Elmaleh, regia: Daniel Cohen, la **Théâtre des Petits Mathurins.**

Tot de-a lungul toamnei, Parisul găzduiește o nouă ediție a Festivalului ***Les Italiens***. Până pe 29 decembrie, **La Comédie** și **Le Studio des Champs-Elysées** vor prezenta mai mult de treizeci de spectacole și mai bine de o sută de reprezentații a unor texte italienești, în limba originală și cu subtitluri în franceză. Scopul principal este de a face cunoscute opere clasice, moderne sau contemporane ale culturii italiene, precum și mari creatori în ale artei spectacolului: Goldoni, Pirandello, Eduardo de Filippo, Fellini, Visconti, Pasolini, Tabuchi, Strehler, precum și mulți, mulți alții.

Londra

Ca și la Paris, și la Londra, Ibsen este prezent pe una dintre cele mai faimoase scene londoneze – **The Haymarket Royal Theatre** – cu piesa ***Brand***, al cărui rol titular este interpretat de bine cunoscutul actor Ralph Fiennes (*Pacientul englez, Lista lui Schindler*).

La **The Albery Theatre**, ***See you next Tuesday***, comedie de succes semnată de Francis Veber, povestește istoria lui Pierre, un bărbat căruia nu-i lipsește nimic; nu-i lipsesc nici banii, nici dragostea, nici succesul, dar a cărui pasiune este de a invita săptămânal, alături de prietenii săi, persoane cu pasiuni stranii. Invitatul de săptămâna asta îi va schimba viața. Regia: Robin Lefevre. În distribuție: Ardal O'Hanlon și Nigel Havers (10–38£).

The Duchess Theatre prezintă ***Betrayal*** de Harold Pinter, una dintre piesele de referință ale dramaturgului. Drama provocată de infidelitatea soțului determină o profundă analiză a adulterului. Janie Dee, cîștigătoare a Premiului Olivier pentru rolul din *Comic Potential*, Aden Gillett și Hugo Speer (cunoscut din *Full Monty*) interpretează rolurile principale sub diriguirea regizorală a lui Peter Hall.

Dintre *musicalurile* mai vechi și mai noi, vom menționa aici doar câteva, în fapt dintre cele mai faimoase nu numai la Londra: ***Fantoma de la Operă*** (**Her Majesty's Theatre,** 10–40£), ***Mizerabilii*** (**Palace Theatre,** 8–37,50£), ***We Will Rock You*** (**Dominion Theatre,** 25–40£), ***Regele Leu*** (**Lyceum Theatre,** 17–40£). De asemenea, **Victoria Palace Theatre** va prezenta începând cu 6 noiembrie un nou *musical* scris de cunoscutul scenarist de televiziune Ben Elton (în plus, scriitor și dramaturg) pe muzica lui Rod Stewart, intitulat ***Tonight's The Night***.

Și cum Shakespeare nu poate lipsi de pe afișul londonez, la **Theatre Comedy** se joacă până pe 8 noiembrie ***Visul unei nopți de vară***.

New York

Cum New York-ul reprezintă patria *musicalul*-ului, locul unde au loc mai toate premierele, vom da mai întâi câteva titluri din ceea ce oferă afișul new-yorkez toamna asta: ***Cabaret*** (**Studio 54 Theatre,** 45–95 $), ***Chicago*** (cu Melanie Griffith, la **Ambassador Theatre**, 43,75–96,25 $), ***Nine*** (cu Antonio Banderas la **Eugene O'Neill Theatre,** 51–101 $), ***Fantoma de la Operă*** (**Majestic Theatre**, 20–80 $). Cu toate că mai toate spectacolele de gen se joacă întâi pe scenele din New York, iar apoi sunt exportate în toată lumea, există și excepții: ***Taboo*** este un *musical* semnat de Boy George, în care este reînviată atmosfera anilor '80 și care a triumfat stagiunea trecută la Londra (**Plymouth Theatre,** 81,25 –101, 25 $).

Dalton Trumbo, scenaristul multor filme extrem de faimoase precum *Exodul*, *Spartacus*, Papillon, condamnat la închisoare și la interzicerea dreptului de semnătură în perioada macartistă pentru orientarea sa de stînga, este personajul principal al spectacolului intitulat foarte simplu ***Trumbo***, al cărui text este scris de chiar fiul

scenaristului, Christopher Trumbo. Montarea poate fi urmărită pe scena de la **Westside Theatre.** În rolul titular, vor apărea succesiv mai mulți actori faimoși ai scenei și ecranului americane: Nathan Lane, F. Murray Abraham, Brian Dennehy, Gore Vidal.

Textul clasic este reprezentat din 28 octombrie pe scenele newyorkeze de ultima montare a lui ***Henry IV*** de William Shakespeare, importantă premieră datorită numelor sonore de pe afiș: Richard Easton, Kevin Kline, Billy Crudup, Ethan Hawke. La **Vivian Beaumont Theatre,** 60-85$. De asemenea, pe scena de la **New Victory Theatre** poate fi urmărită o nouă versiune a lui ***Hamlet,*** montată de o trupă din Minneapolis**.**

Madrid

Toamna, Madridul este pur și simplu invadat de teatru, muzică și dans, datorită faimosului *Festival de Toamnă*. Ajuns la cea de-a douăzecea ediție, festivalul prezintă, începând cu 20 octombrie, 54 de spectacole (în 174 de reprezentații), interpretate de 50 de companii, dintre care nu mai puțin de 25 invitate din străinătate.

Comedia Franceză aduce la Madrid o nouă versiune a lui ***Don Juan*** de Molière, Canadianul Robert Lepage, unul dintre numele cele mai sonore ale teatrului nord-american, prezintă ***Trilogia dragonilor***, un spectacol ce a făcut înconjurul lumii, rusul Piotr Fomenko revine cu adaptarea unui fragment din ***Război și pace***. În paralel cu Festivalul, va avea loc și ediția a patra a Salonului Internațional de carte de teatru, organizat de Asociația autorilor de teatru.

Succesul mondial al *musical*-ului ca gen artistic a ajuns să invadeze, la fel ca peste tot în Europa, și afișul madrilen. Pe lângă deja mult cunoscutul *musical* ***Fantoma de la Operă,*** pe 1 octombrie a avut premiera, pe scena de la **Teatro Calderon,** musicalul **Queen: We will Rock You**, un spectacol inspirat și conceput de povestea trupei Queen, desigur.

La **Teatro de la Latina** tocmai a avut loc premiera ultimului text dramatic semnat de Antonio Gala, ***Inés Desabrochada***; intenția autorului este de a demitiza și totodată reinventează personaje faimoase, precum Celestina, Don Juan, Doña Inés, în rolurile principale fiind distribuiți trei dintre actorii cei mai faimoși ai scenei madrilene: Concha Velasco, Nati Mistral și Francisco Valladares.

Sub titlul ***Ciclu teban***, regizorul Manuel Canseco a realizat un proiect ce va permite spectactorului să cunoască istoria completă a lui Oedip. Așadar, pe scena **Teatrului Galileo**, vor fi prezentate textele lui Sofocle (anul acesta se împlinesc 2500 de ani de la nașterea sa), Eschil și Euripide ce povestesc tragedia lui Oedip și a celor din familia lui. *Cei șapte contra Tebei* (Eschil), *Fenicienele* (Euripide), *Oedip rege*, *Oedip la Colona* și *Antigona* (Sofocle) se înșiruie într-un spectacol maraton ce durează mai bine de șase ore, care însă este conceput în două părți distincte: prima se cheamă ***Oedip*** și povestește despre tragedia eroului, iar cea de a doua se numește ***Fiii lui Oedip*** și evocă destinul celor doi copii ai săi.

Milano

Festivalul European de Teatru dorește să omagieze cei trei sute de ani ai Sankt-Petersburgului prin invitarea la **Piccolo Teatro** din Milano a faimosului Malîi Teatr, condus de Lev Dodin. Trupa rusească prezintă, așadar, pe scena italiană două spectacole: ***Corul din Moscova*** de Ludmila Petrușevskaia (după opinia lui Dodin, unul dintre cei mai importanți dramaturgi contemporani ruși), regia Igor Koniaiev, și ***Unchiul Vania*** de Cehov, spectacol pus în scenă de Lev Dodin.

Tot la **Piccolo Teatro,** poate fi văzut între 4 și 23 noiembrie, textul lui Eduardo de Filippo ***Napoli milionaria***, printre interpreți aflându-se chiar fiul autorului, Luca de Filippo - regia Francesco Rosi. (I.A.)

CĂRȚI

Adrian MIHALACHE

Explicație și reprezentație

Volumul *Cercul de aur* (eseuri teatrale) de Mihai Măniuțiu (publicat de Fundația Culturală „Camil Petrescu" ca supliment al revistei „Teatrul Azi") este construit în formă de *lied* A-B-A. Prima parte (A) cuprinde investigații sistematice asupra artei actorului, care se cere, spune autorul, mereu redescoperită. A doua parte (B) conține atente și subtile analize ale unor piese de Shakespeare, unele dintre acestea puse în scenă de autor, altele, probabil, proiecte regizorale. În fine, în a treia parte (A), intitulată *Act și mimare*, se revine asupra artei actorului, abordată, de data aceasta, într-un mod mai degajat de sursele teoretice. Este ca și cum excursul shakespearean ar fi constituit, pentru autor, o probă inițiatică. Înainte de el, discursul era analitic și făcea să transpară „portretul artistului în tinerețe"; după, abordarea devine fenomenologică, marcând încheierea procesului de maturizare. Se simte că Mihai Măniuțiu a interiorizat sensul profund al mesajului shakespearean, care spune că „maturizarea e totul" (*ripeness is all*). În general, cine trece printr-o experiență intelectuală, fără să se schimbe deloc, ratează experiența. Atunci când experiența e copleșitoare și-l schimbă cu totul, ca în cazul Sfântului Pavel, se șterge tot ce a fost înaintea ei. Din fericire, Mihai Măniuțiu, confruntat cu Shakespeare, se situează la mijloc, între extreme, el se transformă fără să se renege.

Pentru criticul de teatru este extrem de interesant să compare impresiile pe care le-a avut la spectacol cu intențiile regizorului, așa cum sunt ele dezvăluite aici. Regizorul îl apreciază pe critic atunci când acesta din urmă se comportă ca un rebusist, reușind să descopere, prin analiza atentă a semnelor teatrale, ceea ce primul a vrut să spună. De fapt, nu aceasta trebuie să fie proba competenței critice. Criticul este un spectator avizat, care judecă după ceea ce vede și aude, iar discursul său, chiar atunci când contrariază, rămâne util, făcându-l pe regizor să perceapă distanța de la modelul din mintea lui la realitatea reprezentației. Voi da un singur exemplu. În eseul *Între oglinzi*, dedicat piesei *Richard al II-lea*, Mihai Măniuțiu se concentrează asupra psihologiei regelui ca figură romantică. Richard al II-lea pierde puterea de îndată ce-și pierde iluziile: „Pierderea iluziilor îl desființează pe Richard al II-lea; cunoașterea lui nu se poate sustrage fascinației morții, mai mult: ea e chiar faza incipientă a acesteia" (pag. 53). El este un construct simbolic, care se destramă de îndată ce se îndoiește asupra puterii de radiație a imaginii sale. Este destul însă ca un martor să-i pună în față oglinda gloriei ca energia să-i revină și umilitul să-și refacă atunci imaginea printr-o moarte eroică: „Se credea un boț de țărână sleită și acum se simte din nou înveșmântat în purpura maiestății sale. Nu mai are de ales, cedează ispitei jocului și reintră în rolul abandonat. E gata să-și dea viața pentru un unic gest memorabil. O viață pentru o amintire..." (pag. 54). Romanticul este cel care, bazându-și existența pe ficțiune, e gata s-o sacrifice pe prima, pentru a o păstra intactă pe a doua. Mihai Măniuțiu, care îi dedică, de altfel, un pătrunzător eseu actorului romantic (pag. 33–37), își mărturisește intenția de a construi

spectacolul pe baza intuiției că Richard al II-lea are toată grandoarea și mizeria romantismului.

Iată acum un fragment din cronica pe care am scris-o cu prilejul spectacolului cu *Richard al II-lea*, realizat de Mihai Măniuțiu la Teatrul Național din București:

Noutatea absolută a spectacolului este reflexia, realizată prin mijloace de rafinată teatralitate, asupra raportului dintre estetică și politică. „Richard al II-lea" a fost interpretată, încă de la premiera absolută, exclusiv în termenii politici ai transferului de putere. Mihai Măniuțiu are o idee clară și coerentă asupra piesei: pătimirile regelui Richard se explică prin încercarea insolită a acestuia de a subordona demersul politic unui scop estetic. Regele este absorbit de „jocul secund" al oglinzii, în care o are ca parteneră pe regină și ca secunzi pe curtenii constituiți într-un admirabil personaj colectiv. Nu este vorba aici de o simplă neglijare a treburilor statului în favoarea distracțiilor frivole, ci de o efectivă subordonare a aparatului politic unui program estetic: jocul (de mare aparat) al semnelor. Richard nu se izolează pur și simplu de realități în lumea fantasmelor din „teatrul regal", el propune o altfel de realitate, inovează la nivel simbolic și consideră că resursele puterii n-ar avea cum fi mai bine folosite. Regele nu va suferi de pierderea puterii, ci de renunțarea la semnele acesteia, care-i sunt, singure, prețioase. De aceea, unica încercare care-l afectează cu adevărat este umilirea, căci doar ea acționează la nivel simbolic.

Comparând intenția cu impresia, se vede o suprapunere imperfectă. Pentru regizor, Richard al II-lea este omul romantic. Pentru mine, ca spectator, el este *homo æstheticus*. Omul estetic și omul romantic au în comun prețuirea pentru simbol, îi deosebește însă gradul în care fiecare dintre ei îl ia în serios.

La fel de interesantă este comparația dintre considerațiile lui Mihai Măniuțiu despre *Richard al III-lea* și reacțiile spectatorilor. Regizorul îl vede pe *Richard al III-lea* ca pe un mecanism perfect reglat, care sfidează brusc propriile sale reguli de funcționare: „Gloster va ajunge atât de departe în realizarea planurilor sale numai datorită acestei lecții inițiale de rigoare. Când va renunța la ea, va fi din cauza plictisului provocat de propriile-i reușite, cât și din dorința mai adâncă, mai subtilă, de a forța fatalitatea regulilor, de a proclama supremația spontaneității în raport cu sistemul" (pag. 85). Dacă acest joc pe muchie de cuțit trece rampa, în schimb, explicația pierderii puterii prin reculul într-o relație caldă, sentimentală, față de sine însuși, rămâne obscură pentru spectator: „Gloster ajunge destul de repede să-și întâlnească limita: el, care e liber de toți, pentru că nu iubește pe nimeni, cade, pe neașteptate, în captivitatea de coșmar a intimității sentimentale cu el însuși" (pag. 87).

Multe dintre comentariile lui Mihai Măniuțiu la Shakespeare sunt delectabile. Transferul puterii din *Măsură pentru măsură* este explicat prin dorința ducelui de a scoate o comunitate din „punctul mort" al stării politice: „Criza care se dezlănțuie înlăuntrul său (al ducelui Vienei, Vicentio, *n.n.*) cu acuitatea necesară producerii unui climax din care să irumpă, benefică, soluția capabilă să întoarcă eșecul în jubilație, va fi transferată total în planul socialului și al politicului și intensificată acolo la maximum" (pag. 71–72). Comentând discursul lui Brutus după asasinarea lui Cezar, autorul observă cu acuitate că fapta nudă, lipsită de veșmintele reprezentării simbolice, rămâne ineficace: „Eroul trebuie să reveleze poporului aspectul secret, fundamental cultic (și deci mai mult decât moral) al asasinatului. Dar cum să *comunici* un rit altfel decât degradându-l într-o oarecare măsură, altfel decât re-prezentându-l și proiectându-i situația originară într-o ceremonie repetitivă?" (pag. 95). *Hamlet* nu putea să nu-i prilejuiască autorului comentarii originale, pline de miez. Discursul spectrului are o interpretare dublă: ca îndemn la răzbunare, dar și ca îndemn la cunoaștere. Hamlet este un Iacob, aflat în luptă cu un înger, care-l somează spre căi contradictorii: „E un joc al provocării pe care Hamlet îl resimte cu atât mai aprig cu cât imperativul răzbunării și cel al cunoașterii sunt topite în aceeași poruncă și se condiționează reciproc" (pag. 58). La dubla provocare, Hamlet răspunde „prin neînfrânare", adică prin expansiunea personalității sale într-o multiplicitate incoerentă: „Pregătindu-l pentru confruntarea cu absolutul, nestăvilita emergență a eurilor sale îl îndepărtează, inevitabil, de răfuiala decisivă cu Claudius; ceea ce, pe de o parte, întreține starea de iminență a *luptei cu îngerul* relaxează, pe de alta, tensiunea ciocnirilor cu unchiul uzurpator" (pag. 60). Într-o asemenea interpretare, finalul piesei pare, desigur, derizoriu. Aștept cu sceptic interes o înscenare care să poată exprima asemenea idei.

Lectura volumului lui Mihai Măniuțiu entuziasmează prin subtilitatea comentariului și deprimă, totodată, prin revelarea fundamentalei intraductibilități a discursului textual în cel teatral. Cartea poate transmite „cunoașterea care ține de neiubire", aceea proprie, după autor, lui Iago. Spectacolul, ca să înfăptuiască sinergia dintre elementele sale disparate, nu se poate întemeia decât pe iubire, deci cunoașterea lucid-discursivă îi va rămâne străină. Locuitor în două lumi și locutor a două discursuri, Mihai Măniuțiu își scrie cu pasiune istoria, aceea a unei deveniri, dar și a unei disperări.

Irina IONESCU

Goldoni. Punct de sprijin al universului teatral

Două pasiuni foarte puternice și mulți ani de studiu stau la baza tezei de doctorat a Otiliei Borcia, lucrare publicată de Editura Oscar Print.

Vizibil emoționată, în fața comisiei UNATC – București, comisie care i-a răsplătit anii de studiu acordându-i titlul de doctor cu mult râvnita distincție *Magna cum laudae,* autoarea a declarat că s-a *grăbit încet* (nu doar de dragul înțelepciunii și muzicalității dictonului latin), ci pentru că a preferat o lucrare de sinteză, în locul unei simple monografii. Gândindu-ne la impresionanta operă a lui Goldoni (ediția critică îngrijită de Giuseppe Ortolani numără 14 volume, peste 250 de compoziții dramatice) și la motivațiile autoarei, nici nu putea fi altfel.

În primul rând, datorită pasiunii pentru limba și pentru cultura italiană. O pasiune descoperită în adolescență, cultivată sub îndrumarea unor profesori precum Ovidiu Drimba, Alexandru Balaci, George Lăzărescu și întreținută apoi, cu foarte mult farmec, studenților Institutului Italian, studenți printre care am avut șansa să mă număr. O pasiune pe care nu știu să o descriu în cuvinte, dar pe care am învățat însă să o citesc în ochi și să-i răspund întotdeauna cu un zâmbet complice, de admirație și de recunoaștere.

A doua pasiune a Otiliei Borcia este pasiunea pentru teatru. O pasiune la fel de timpurie, crescută în timp și *autentificată*, în plus, printr-o alianță familială ce datează și ea... *de-o viață*.

Goldoni și personajele sale.

Extrem de bine documentată, lucrarea autoarei pleacă de la ideea că „analizarea condițiilor istorice și culturale care au dus la apariția creatorului și a operei acestuia" este o etapă absolut obligatorie. Astfel, „Carlo Goldoni, venețian al secolului XVIII, este încadrat atât în istoria Italiei de la începuturile ei, cât și în domenii și curente literare, în teorii estetice și filosofice". Nu lipsește nici „creația lumii, văzută prin gândirea marilor filosofi creștini [...], discipoli în mare parte ai celor antici și mai ales ai lui Platon" (prof. univ. dr. George Lăzărescu).

Subcapitolele lucrării pot avea, din acest motiv, valoarea articolelor unui adevărat dicționar enciclopedic, inventarul ideilor estetice, filosofice sau religioase fiind aproape complet. Cercetarea pe verticală a fenomenului estetic începe cu primele noțiuni și se încheie cu „Studierea și cercetarea disciplinei esteticii în România". Pentru a sugera, cât de cât, complexitatea și, în același timp, concizia și puterea de sinteză a lucrării, am extras câteva dintre titlurile subcapitolelor din prima parte a lucrării: „Renașterea sau elevația spre absolut", „Concepțiile estetice ale idealiștilor germani", „Reprezentanții existențialismului și fenomenologiei". Teme de doctorat, fiecare în parte, toate aceste subiecte, sunt în lucrarea Otiliei Borcia răspuns la întrebarea „De ce estetica?", întrebare urmată imediat de altele menite să ne apropie, cu pași mici dar siguri, de subiectul principal: „De ce literatura? De ce dramaturgia?", „De ce teatrul?" și, abia în final, „De ce Goldoni?" Explicația autoarei: „această parcurgere succintă a traiectoriei esteticii în istoria culturii universale, cu referiri mai pregnante la primele perioade a fost necesară pentru stabilirea reperelor care au marcat *evenimentul Goldoni* în Italia și în Franța secolului XVIII, pentru alcătuirea *arborelui genealogic* al acestui mare dramaturg universal, autor al uneia dintre cele mai vaste opere dramatice". Urmează, apoi, legăturile pe care Goldoni „le-a avut cu ceilalți membri ai imensei familii de literați și de dramaturgi". Poeții și marii scriitori din Duecento, Trecento, Quattrocento, Cinquecento, Seicento și Settecento...

Dar firul Ariadnei duce și mai departe. *Labirintul* nu se termină aici pentru că: „a vorbi despre istoria teatrului italian înseamnă a căuta originile teatrului modern în cel al secolelor trecute..." Și mai mult decât atât: „Italia, țara celor cinci mări, învecinată cu Grecia europeano-asiatică și cu Egiptul african, nu putea fi decât un pământ al marilor tranziții, o patrie a confluenței istoriilor, artelor și religiilor a diferite popoare, care..."

Subcapitolele sunt intitulate acum: „Primele forme teatrale religioase – de la mistere, laude și pasiuni, la drama liturgică", „Actorii primelor trupe teatrale. Dispariția commediei dell'arte"...

Cititorului atent i se arată însă acum legăturile care au determinat strictețea și minuțiozitatea cercetării. Primele dintre ele: „Goldoni a început să scrie teatru în tradiția tragediei antice grecești, de care s-a simțit atras prin dimensiunea fascinantă a ideologiei și tematicii filosofice [...] biografiile dramatizate *Molière*, *Torquato Tasso*, *Terenzio*, inspirate de textele altor scriitori predecesori, sau contemporani (Plaut, Terențiu, Molière, Lope de Vega, Metastasio), au fost, în general, replici la piese ilustre, precum *Don Juan Tenorio*, comedia fantastică și pasionată a lui Tirso de Molina, din care venețianul a preluat acea parte care se potrivea sensibilității lui. [Dar] nici o piesă dramatică goldoniană [...] nu a fost o adevărată tragedie în stil schillerian."

Simple speculații sau jocuri estetice dictate de prolixitatea bibliografiei parcurse, dovezi incontestabile, oricum, ale pasiunii autoarei pentru toate compozițiile venețianului.

Lucrare cu o structură-mamut, teza de doctorat a Otiliei Borcia abia începe însă capitolele dedicate personalității lui Carlo Goldoni. Și o face metodic.

Cronologic și evenimențial: analizează capodoperele, prezintă libretele muzicale, tragediile sau piesele exotice, traduce inspirat din textele originale, oferă detalii despre celebrul conflict cu Carlo Gozzi și susținătorii săi, și reușește să ne transmită amărăciunea exilului parizian, unde Goldoni, „speriat de o bătrânețe neprotejată", a crezut că își va găsi, cel puțin, confortul traiului cotidian. Extrem de impresionantă mi s-a părut povestea exilului, chiar dacă nu făcea parte dintre noutățile absolute descoperite în volum, destul de multe la număr și ele.

Diferențele și prejudecățile culturale ale parizienilor, care nu așteptau de la Goldoni decât piese exotice, scenarii de *commedia dell'arte* și, apoi, barierele lingvistice, care îl împiedicau să mânuiască vocabularul limbii franceze cu aceeași dexteritate cu care jongla cu dialectul venețian au dus la decepționarea profundă a dramaturgului, el neputându-se adapta stilului și contextului în care funcționa comunitatea teatrală pariziană. Spiritualitatea regională, la nivelul limbii care „revela umorul și aspectele comice ale comportamentului unei întregi națiuni", de multe ori printr-un singur cuvânt de spirit, nu și-a găsit locul la Paris. Fascinația teatrală a lui Goldoni a rămas astfel fidelă pe deplin *orașului-spectacol* care a *hrănit-o* cu viața și cu carnavalul său. „Scriitorul italian a fost mai întâi venețian, pentru că personajele sale, risipite apoi în toată Italia, în Franța, în Europa, în lume, s-au născut în beneficul golf al Adriaticii, decorat cu minunatele biserici și palate ale dogilor, cu elegantele regate și gondole plutind pe canale".

Ironic punct final al unui articol despre o lucrare care depășește și acest moment, sfârșind în contemporaneitate, printre Pirandello, Eduardo de Filippo, Ugo Betti...

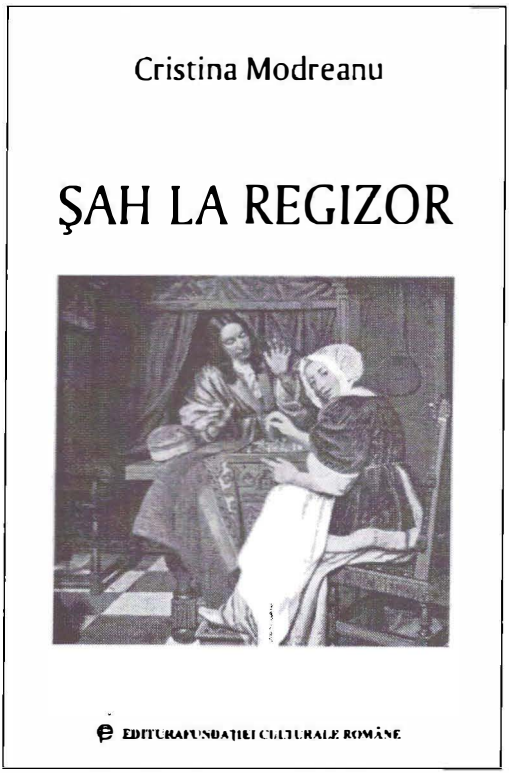
Otilia Doroteea Borcia, *Plurivalența comicului în teatrul lui Carlo Goldoni.* **Interferențe estetice spațio-temporale. Cuvânt introductiv de prof. univ. dr. George Lăzărescu. Editura Oscar Print, București, 2002, 293 pag.**

Constantin PARASCHIVESCU

O provocare de demnitate

Adevăr indiscutabil, și tulburător totuși, formulează cunoscutul ziarist Cristian Tudor Popescu în prezentarea volumului de critică teatrală al tinerei sale colege Cristina Modreanu, *Șah la regizor*, când spune: „Actorul, prin efemerul asumat al artei sale scrise pe aer, trăiește în viitor doar prin cuvintele criticului de teatru contemporan cu el". Am verificat asta prin propria experiență de deslușire a unor mari creații din trecut, din care n-au rămas, în multe cazuri, decât cronici risipite prin periodice, superficiale sau nu, contradictorii, eliptice sau câte o notiță de can-can. Printre rânduri, dintre adjective pompoase sau epitete parodice, se înfiripă cumva câte o siluetă de fum în care licărește, uneori, jarul care a plăsmuit-o. Multe condeie neavenite altădată, multe și-acum, nepăsătoare la rostul mai adânc de martore ale vremii.

Din fericire, și martori responsabili, competenți și serioși. Mai mulți dinspre partea feminină, azi, care onorează breasla, unde în biroul secției sunt doar doi bărbați la cinci femei. Printre ele, Cristina Modreanu, „critic de teatru tânăr și serios, combinație rar întâlnită în ziua de azi", cum o descrie tot domnul Popescu.



Foarte serioasă și cu o pasionată aplicație spre analiza fenomenului teatral în articulațiile lui specifice și aura de fascinantă emoție când e de valoare. Cu cronici săptămânale în „Adevărul literar și artistic", periodic în „Teatrul azi", dânsa descifrează cu ascuțită luciditate esențele actului creator, relevă viziunile îndrăznețe, sugestiile originale, le cumpănește motivațiile și nu se sfiește să numească erorile, când sunt, cu o sinceritate de spectator frustrat în bucuria estetică meritată. „Pentru mine teatrul e o aventură", se mărturisește criticul, „o explorare, prin intermediul propriei sensibilități, nu al măreției naturii, ci al sensurilor existenței". În comentariile tinerei cronicare întrevăd un program de principii bine conturat, cu ținte exacte, cristalizat acum în volumul care adună cronici publicate în ultimii cinci ani „pe cap de regizor", cum spune. Radiografiindu-le spectacolele, unele prefațate de consistente interviuri cu ei.

În patru din cinci capitole, personalitatea regizorilor vorbește atât prin ceea ce declară, iscoditi de cronicar, cât și prin ceea ce au făptuit scenic („Portret de regizor", „Spectacole", „Regia de mâine", „Epilog"), unul ia în discuție „Dramaturgia românească în spectacol", în fond, tot prin prisma regiei. Sesizând că „media spectacologică din teatrul românesc a scăzut dramatic", se interesează „de ce s-a căscat o asemenea prăpastie între ceea ce a fost și ce a mai rămas", de „o evaluare a posibilităților de ieșire din această comă în care se află teatrul românesc", de criza sistemului, lupta între generații „lipsită de orice morală", lupta tinerilor de a se afirma în condiții vitrege „cu un fel de disperare", ia în discuție incompetența managerială, apariția unui alt public pentru care se cuvine „alt tip de scriitură" și, în legătură cu asta, observă pertinent că „atâtea adevăruri simple – cum ar fi acela că oamenii au nevoie să se recunoască în ceea ce văd pe scenă – sunt interpretate unilateral, fragmentar, citite cu ochelari de cal" în dramaturgie. Chestiuni vitale pentru arta teatrului românesc, care o afectează, o dor, le pronunță răspicat, cu seriozitate și franchețe. Și chiar dacă nu-i împărtășești uneori o opinie generală (de „comă", de pildă) sau particulară despre un spectacol (caz rar), nu poți să nu remarci interesul statornic pentru evoluția fenomenului, cunoașterea lui dinăuntru (asistă la repetiții), informația bogată și criteriile ferme. Ai zice că e o luciditate rece, distantă uneori, dar se dezvăluie prin mărturisiri de sensibilitate care dezmint aparența, cu „o hartă a subiectivității mele". În ce mă privește, i-am admirat cu emoție exemplara destăinuire de voce reprezentativă a generației: „Pe locul doi după nașterea unui copil cred că este apariția pe lume, adică în conștiința publică, a unui tânăr artist". Și tânăr critic, dacă permiteți.

„Șah la regizor" e o provocare de demnitate a criticului bănuit că se preface numai că vede piesele de pe tabla de șah a creației. Atenție, deci, „mezanplași"!

Iluzionistul

Mircea Daneliuc publică la editura „Curtea Veche" un volum cu trei piese sub titlul *Carlo Carlini, iluzionism,* dintre care primele două apărute anterior, *Șchiopul cu miros frumos* (1999) și *Doi pinguri* (2000), sunt revizuite și adăugite, iar inedită cea care dă titlul volumului actual (2003). Fiecare dintre ele se recomandă diferit și surprinzător, dând parcă de la început o cheie sau un cifru de descifrare a identității specifice sub care se înfățișează scenic și evoluează. *Șchiopul cu miros frumos* – „antichități în două părți", cu acțiune la Pontul Euxin, Geția (sau Sciția), în vecinătatea mării, lângă o movilă acoperită cu vegetație, un gorgan, dar și câteva case bizare, un fel de igluuri acoperite cu lut, printre care evoluează zeci de personaje și figuri legendare, de la Styles și Ovidius la fauni, nimfe, satiri, bacante, năvălitori nesportivi etc. Figuri de basorelief, parcă însuflețite într-o înverșunare dramatică și grotescă de supremație și dăinuire, cu o parte dintre ele îngropate de vii, în pământ, de unde li se mai aud vocile din ce în ce mai panicate. Sanctuar memorabil, peste care luptă 2000 de ani, țopăie siluetă șchioapă. *Doi pinguri* se recomandă a fi „teatru într-o parte sau două", are doar câteva personaje fără nume, un cor („Spunem COR pentru că asta-i situația, așa am apucat") și acțiunea e localizată într-un cartier unde „s-au întâmplat niște lucruri îngrozitoare". Precum începutul, când „în scenă e aruncată UNA, cu hainele sfâșiate, plină de sânge și urlând lasciv", pe care BĂRBATUL ÎN HALAT FESTIV se chinuiește să-i fixeze lațul de gât. Ambianță a unei construcții cubiste, „alăturând alandala fragmente disparate ale unui bloc de locuințe", dar și ale unor destine alandala, cărora li-e lehamite (amintind filmul său din 1994 *Această lehamite),* nu mai vor să fie singuri", „Dacă nu singur, atunci pingur; una din două!". „Universul s-a întors cu reversul" ar fi motivul acestei balansări existențiale, tragicomice aproape, când nu se sinucide cineva, ci moare ceva viu în esența ființelor.

Carlo Carlini, iluzionism e numită simplu „happening tranzitoriu". Cincisprezece personaje, acțiunea în teatru, pe scenă și în sală, subiect – „spectacolul de iluzionism al maestrului de reputație internațională Carlo Carlini, Regele Iluziei!". Care începe când „publicul încă își mai caută locurile prin sală" și cei câțiva interpreți pândesc apariția cuiva care întârzie, își consultă cu neliniște ceasurile, starea de nervi se prelungește și, pentru a salva situația, Isabella se apropie de rampă, cere un răgaz de câteva minute, apoi, decisă, încearcă o stratagemă declarând că ea e maestrul Carlo Carlini, ca prim număr de iluzionism, „Marea Substituție". O improvizație, deci, cum va fi în continuare tot spectacolul, aflat și după apariția lui Carlo sub semnul unui perpetuu început, care nu se mai definește, nu prinde contur real, e aleatoriu și neprevăzut. Maestrul e însoțit de un bodygard care a tras cu pistolul în aer când gărzile Șefului Statului îl îmbrânceau pentru că l-a făcut corupt, incompetent și tocmai atunci, pare-se, un descreierat a tras de-adevăratelea și Șeful e în spital, sub tuburi. Iar toată garda personală a acestuia și poliția ar fi pe urmele lor. Ar fi sau se presupune? Un doctor fugit de la Neurologie are un cui în cap, ca o antenă, prinde toate posturile de radio, le comunică ultimele știri și ar vrea și el măcar o iluzie, să scape de stres – „o iluzie calmă, ca un tun, ca o votcă!". Dar „iluzia e ubicuă, se mută când te aștepți mai puțin", „nimic nu pare ce e", „realitatea mistifică", e „multă birocrație și anticorupție, din ce să trăiești?", spectacolul se încheagă „din porniri absolut detestabile, dar cu față umană". Învălmășeală de personaje și scene centrifuge din care scapă mereu mirajul, ca un vânat vetust și iute de picior al unei plăcute amintiri, de care nimeni n-are timp acum, deși toți o ochesc cu osârdie fățarnică.

Film al realității, cu desfășurare amplă, spații permeabile și construcții paradoxale, ironie, dedublări, subterfugii, bazar grotesc și carusel amețitor de destine, în vârtejul unei vremi care ar putea fi respirabilă dacă ar fi chiar o iluzie.

Maria SÂRBU

Teatrul Vetuței Pop

Cartea *Istorii și isterii teatrale* scrisă de Elisabeta Pop (Editura Nigredo, Arad) tezaurizează o sumă de valori ce fac parte din istoria teatrului românesc. Autoarea, care timp de 30 de ani a fost secretar literar la Teatrul de Stat din Oradea, vine, prin aduceri aminte, cu mărturii de dragoste pentru lumea scenei – o lume pe care a urmărit-o și o urmărește atent, o lume care a devenit lumea sa pentru totdeauna. Ca să scrii despre volumul Elisabetei Pop – zisă Vetuța (numai așa îți vine să-i spui) trebuie să scrii despre ea însăși. Materialul inserat în cele 500 de pagini – o bogăție de texte, între care file de jurnal, corespondență, interviuri, portrete, cronici, în toate fiind vorba despre teatru, despre oameni de teatru, desprinzându-se credința în această artă – ne prezintă de fapt un singur portret, cel al Vetuței, al omului pătimaș de Thalia. Deși scoate în evidență personaje reale ale vieții teatrale, adică ale vieții sale – actori, regizori, dramaturgi, critici, scenografi, traducători, tipografi, membri ai familiei, mulți alți prieteni de suflet –, fiecare rând scris întrevede aspectele esențiale ale caracterului incandescent al Vetuței. Prin iscusința de a vorbi despre alții, de a istorisi întâmplări hazlii și serioase, mai ales pe vremuri apuse, despre fascinanta lume a teatrului, de a încerca să convingă că teatrul este locomotiva unei culturi, ea continuă să adune oameni în jurul cărții, adică în jurul său. Chiar și prin asta certifică importanța rolului secretarului literar în teatru. Fără un astfel de motor, o conducere este inaptă să facă din teatru o instituție solvabilă. Fără acest „funcționar", teatrul nu poate funcționa. Secretarul literar „trebuie să știe tot, trebuie să facă tot", așa consideră Vetuța, așa a considerat când și-a asumat plăcuta „corvoadă" în a sluji oamenii, în a-i iubi. Lista obligațiilor secretarului literar este infinită. Ea le înșiră într-un material – ecou la articolul semnat de Milan Lukes în suplimentul „Cotidianul" – L.A.I./25 aprilie 1994 despre secretariatul literar și secretarul literar, și inclus în carte. Însă aproape de suflet ține cuvintele lui Constantin Noica: „Fericit om secretarul (literar), el oricum iese bine: dacă păcatul îi reușește, e bine, are voluptatea, dacă nu e bine, are virtutea".

Parcurgi cartea și îți dai seama că pentru unii oameni, deosebiți, viața s-a trăit și se trăiește prin teatru. Vorbesc despre acest lucru scrisorile adresate Elisabetei Pop de către Ion D. Sârbu, Marietta Sadova, Ion Olteanu, Tudor Popescu, Marin Sorescu, Radu Penciulescu, Ion Vartic... Desprindem același lucru în eseurile autoarei despre întâlniri cu Birlic, cu Teodor Mazilu – ajunși la Oradea, cu Iosif Demian sau Constantin Noica, cu Ana Blandiana și Romulus Rusan, din interviurile cu Valeria Seciu și Ion Lucian, cu trei personalități teatrale din spațiul basarabean – Valeriu Butnaru, Petre Vutcărău și Mihai Fusu. Nu lipsesc însemnări referitoare la teatrologi, critici de teatru din tagma cărora face parte.

Cartea *Istorii și isterii teatrale* (un titlu cochet, după mine) este o mărturie a pulsului menținut cu multă grijă și multă dragoste pentru teatru, la Oradea, în întregul spațiu românesc, în întreaga lume.

Un secretar literar în teatru este ocrotitorul din umbră al lumii scenice. Trebuie doar să trăiești prin teatru, să „intre teatrul în tine" și să nu mai iasă niciodată. Așa cum i s-a întâmplat Vetuței. Vetuței noastre care, atunci când unii prieteni din teatru, copleșiți de cotidian, nu au timp pentru ea, prietenii din afara teatrului, care au îndrăgit această artă datorită ei, îi sunt alături. Și niciodată nu e singură. Cu ea este teatrul.

Andreea DUMITRU

„Alternatives théâtrales": o pagină întoarsă pentru Avignon

Chiar atunci când își ține răsuflarea pentru o clipă, așa cum s-a întâmplat în această vară, sub presiunea revendicărilor sociale, *mitologia vie a teatrului modern*, care este **Festivalul de la Avignon,** continuă să fie alimentată. Este ceea ce face și publicația de referință *Alternatives théâtrales*, condusă de George Banu și Bernard Debroux, prin numărul 78–79, cel mai recent, redactat de cei doi și intitulat *Festivalul de la Avignon 1980–2003. Evenimente, fidelități, descoperiri.*

Intervalul decupat dintr-o istorie creată în 1947 nu este întâmplător. Ediția 2003 nu a însemnat numai un moment de criză, ci și o pagină întoarsă pentru Bernard Faivre d'Arcier și Alain Crombecque, cei mai importanți directori ai Festivalului, cărora le vor succeda Vincent Baudriller și Hortense Archambault. Pe buzele lor revine încă numele inițiatorului Jean Vilar, „eroul cultural" al teatrului francez, dar și amintirea unui spectacol, evocat și iconografic, inclusiv pe prima copertă, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, în regia lui Antoine Vitez, care, în 1987, recupera estetica vilariană și utopica ei vocație democratică, sub o formă scenică desăvârșită.

Secretul, dacă există unul, al acestei existențe de 56 de ani a Festivalului, stă în osmoza infailibilă dintre istorie și „prezența unui mit original". La Avignon, „memoria se hrănește din actualitatea imediată, din prezentul întotdeauna derutant", scrie George Banu. Este meritul directorilor Bernard Faivre d'Arcier și Alain Crombecque de a fi înțeles și exploatat atât fața, cât și reversul acestei medalii. Personalități complementare, una diurnă și cealaltă nocturnă, așa cum par să sugereze fotografiile care îi surprind la Avignon, *en plein air*, cei doi vorbesc, într-un interviu, acordat cu câteva luni înainte de criza din iulie 2003, despre „Filiație și înnoire".

Sosit în 1980, Bernard Faivre d'Arcier este cel care a profesonalizat, în termeni organizatorici, un festival până atunci „artizanal", gravitând în jurul câte unui artist ca Roger Planchon sau Ariane Mnouchkine. Prin el, Avignon își afirmă vocația „pluralității", în acord cu timpul, cu diversificarea programelor și a publicurilor, chiar în detrimentul „calmului și atenției" reclamate de unele opere. În 1985, anul Indiei în Franța și al *Mahâbhâratei* lui Peter Brook, Alain Crombecque găsește aici „o veritabilă antrepriză" și „o echipă excepțională". În timp, el a dovedit că preocuparea pentru scena originară, găsirea unei filiații, „încărcătura poetică", căutarea unei „stări de grație", sunt temele sale predilecte. Crombecque cultivă hazardul și criteriul subiectivității personale în selecție, fără proiecte formulate aprioric: „un festival nu merge dacă flirtează diplomatic cu prea multe instituții". Pleacă în 1992, în plină criză a intermitenților, iar Bernard Faivre d'Arcier preia, din nou, ștafeta. Nici pentru acesta nu poate fi vorba, așa cum li s-a pretins, de „coerență intelectuală", de un fir roșu, atunci când prezinți într-un festival 35 de spectacole: „există întotdeauna mai multe itinerarii", „constelații". În ciuda divergențelor temporare, amândoi observă continuitatea direcțiilor lor: „am sperat să facem din Avignon polul european al teatrului", un loc al „permanenței", un fel de Academie, un spațiu pentru „transmitere și comuniune", să aducem „creația la

postul de comandă". Într-adevăr, pe lângă un „festival patrimonial" al marilor nume, Avignon și-a propus, din '80 încoace, când artiști foarte tineri ca Georges Lavaudant au ocupat Curtea de onoare a Palatului Papilor, să-i descopere și să-i „acompanieze" pe noii creatori.

Mărturiile celor doi directori, care nu au încetat nici o clipă să dezvolte festivalul, punându-și totodată problema legitimității lor în raport cu o istorie, cu un trecut care impune, sunt exemplare și, de aceea, utile oricărui inițiator de festivaluri din lume. În subsidiar, ei amintesc istoriile secrete, picante sau dure care le-au jalonat parcursul: constrângerile financiare, indiferența forurilor și absența unei politici locale, „coșmarul" Curții de onoare, ale cărei dimensiuni ridică adesea insolvabile probleme de producție, de programare, dar și de receptare, publicul celor 2300 de locuri fiind o realitate flotantă, eterogenă, greu de stăpânit.

Amplul capitol iconografic, inclus în volum sub parafraza shakespeariană: „Suntem făcuți din plămada spectacolelor pe care le-am văzut...", recapitulează aproape un sfert de secol, în suită cronologică, după un principiu subiectiv: creații de referință sunt evocate prin apelul la o singură fotografie, comentată de critici reputați și de autorii acestora. Cu toate limitările impuse de martorii în alb-negru, metoda seduce cititorul, spectator real sau imaginar al Avignonului. Nume legendare defilează în fața ochilor săi: Ariane Mnouchkine și Théâtre du Soleil (pentru care, Curtea de onoare reprezintă versiunea ideală a Cartușeriei); Peter Brook, la Cariera Boulbon, cu *Mahabharata* rescrisă de Jean-Claude Carrière; Patrice Chéreau cu *Hamlet* interpretat de Gérard Desarthe; Tadeusz Kantor; Jacques Lasalle cu *Dom Juan* de Molière; Stanislas Nordey; Olivier Py; Matthias Langhoff cu *Richard al III lea*; Heiner Müller cu *Arturo Ui* jucat de Martin Wuttke; Piotr Fomenko cu un Ostrovski revelator; Declan Donnellan cu *Boris Godunov* de Pușkin; Iuri Liubimov cu *Marat/ Sade*; Éric Lacascade cu *Platonov* de Cehov; Anatoli Vasiliev cu *Medeea-Material* de Heiner Müller.

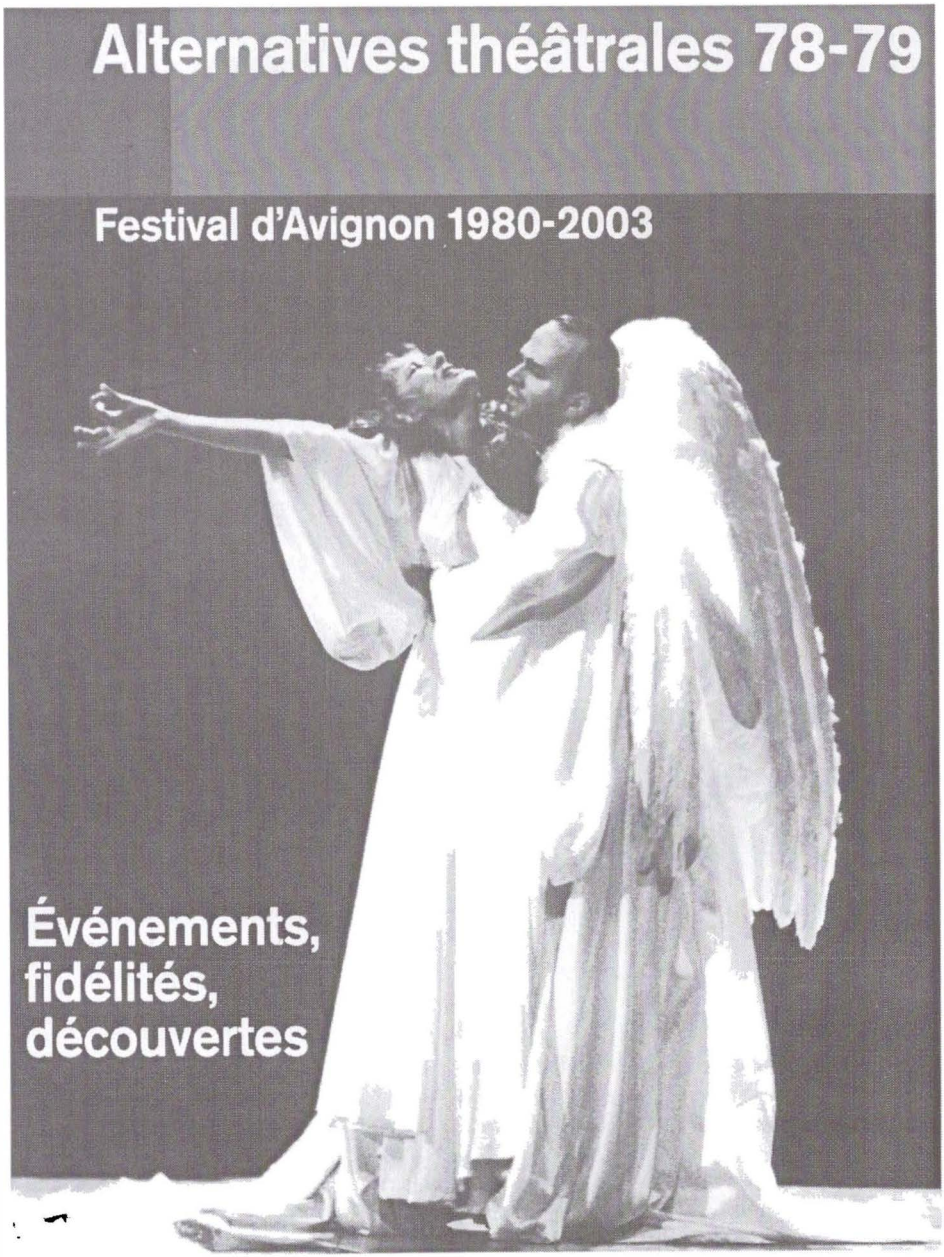
Destinat inițial spațiului francez, Festivalul a câștigat enorm, în ultimii 15 ani, prin deschiderea spre țări și culturi noneuropeene (există chiar în acest număr o secțiune rezervată prezențelor exotice: India, Japonia, China), apoi, după '89, prin apropierea de Europa Centrală și Orientală, importantă la nivel politic și artistic. Dovadă, revelațiile ultimilor ani, în materie de regie: Eimuntas Nekrosius cu al său *Hamlet* interpretat de Andrius Mamontovas, vedeta rockului lituanian; Thomas Ostermeier cu *Moartea lui Danton* de Büchner, Oskaras Korsunavas cu *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, Krzysztof Warlikowski cu *Purificați* de Sarah Kane.

Avignon înseamnă, desigur, capodopere, triumfuri, dar și eșecuri ori umilințe ca cea trăită și evocată de Jean-Pierre Vincent, în 1985, cu un *Macbeth* susținut de Comedia Franceză, în Curtea de onoare. Avignon înseamnă, pare greu de crezut, și regretul directorilor săi de a nu fi reușit să invite niciodată artiști excepționali ca Giorgio Strehler, Luca Ronconi sau Klaus-Michael Grüber. Avignon înseamnă însă, din '80 încoace, și o ofertă tot mai aglomerată de spectacole de dans, teatru muzical, expoziții etc. Cel puțin, în privința dansului contemporan, Festivalul a știut întotdeauna să surprindă aerul timpului. Coregrafi de avangardă ca Pina Bausch, Merce Cunningham, William Forsythe, Josef Nadj, Anne Teresa de Keersmaeker, Sacha Waltz, Jan Fabre, Alain Platel au făcut ca un loc mitic precum Curtea de onoare să pară mai adecvat creației absolute decât clasicilor, dansului și muzicii decât oricărui alt spectacol de teatru.

Capitolul „De la inventarea unei comunități imaginare la constituirea unei audiențe fidele și asidue" completează tabloul, desenând din perspectivă sociologică, profilul, mult timp ignorat, al publicului avignonez. Un public unificat prin „intensitatea și apetența în materie de practici culturale diversificate",

îmbătrânind, dar și continuu înnoindu-se (23% dintre spectatori vin, în fiecare ediție, pentru prima dată la Avignon), disputat, încă din anii '70, de *in*-ul oficial, ca și de *off*-ul non-instituțional, circulând între locurile de patrimoniu și ansamblul orașului, atras de „ritualurile recurente", dar și de experiment, inovație, ruptură.

Un public din care fiecare cititor al acestui număr din *Alternatives théâtrales*, visează să (mai) facă parte cândva. Chiar dacă, odată ajuns la Avignon, va șopti, ca altădată, Jeanne Moreau, înainte de o primă repetiție în Curtea de onoare: „Este mai mic decât în visele mele". Mitologia Festivalului va rămâne intactă.



CALENDAR TEATRAL

Noiembrie

5 noiembrie – Scriitorul și actorul american **Sam Shepard** împlinește 60 de ani. Cu cele peste 40 de piese ale sale, Shepard este considerat unul dintre cei mai prolifici și originali dramaturgi americani contemporani. Lucrările sale de teatru experimental conțin elemente ale unui trecut mitizat (cucerirea Vestului sălbatic) și ale culturii americane de zi cu zi (muzica rock, cultura tinerilor, film, science-fiction, droguri etc.): *Copilul îngropat, Adevăratul Vest, Nebun după dragoste, Orașul îngerilor, O urzeală de minciuni.*

9 noiembrie – Marele regizor român de teatru și film Lucian Pintilie împlinește 70 de ani.

21 noiembrie – 75 de ani de la moartea scriitorului german **Hermann Sudermann** (n. 30 septembrie 1857). În romanele *(Doamna Grija, Puntea pisicii, Profesorul trăsnit)* și dramele sale *(Onoarea, Patria, Fericirea ascunsă, Sfârșitul Sodomei),* elementele de factură naturalistă și tematică social-sentimentală cu accente critice se împletesc cu influențele pieselor de teatru franceze bazate pe arta conversației.

27 noiembrie – 50 de ani de la moartea dramaturgului american **Eugene O'Neill** (n.16 octombrie 1888). A avut o viață tumultoasă, fiind navigator, căutător de aur, actor și publicist. Influențat de Nietzsche, Strindberg și Dostoievski, O'Neill schițează în piesele sale de teatru o „biografie tragică" a epocii sale, creând o imagine pesimistă a timpurilor moderne, caracterizate în primul rând prin încercîrile zadarnice și speranțele iluzorii ale oamenilor de a se salva de înstrăinare și autodistrugere *(Dincolo de zare, Anna Christie, Lungul drum al zilei către noapte, Din jale se întrupează Electra, Patima de sub ulmi).* În anul 1936 a primit premiul Nobel pentru literatură.

– 50 de ani de la moartea dramaturgului francez **Henri Bernstein** (n. 20 ianuarie 1876). Descoperit de A. Antoine, fondatorul Teatrului Liber, Bernstein scrie piese de teatru în care eroii provin din mediile sociale cele mai indoilenice (jocurile de la bursă, culisele politicii). Autorul parcurge drumul de la un teatru brutal, șocant, care acționează mai mult asupra nervilor spectatorilor decât asupra spiritului *(Piața, Întoarcerea, Rafala, Hoțul, Samson, Israel, Asaltul)* către unul de factură psihologică *(Secretul, Judith, Galeria oglinzilor, Veninul, Speranta, Setea).*

Decembrie

2 decembrie – 60 de ani de la moartea scriitorului norvegian **Nordahl Grieg** (n. 1 noiembrie 1902). A călătorit ca marinar și reporter pe întreg globul și a descris realist viața de la bordul vapoarelor și din orașele-port. În timpul războiului civil din Spania, a fost corespondent de război *(Vara spaniolă),* iar în timpul celui de-al doilea război mondial soldat, dar și ziarist la Londra. Lucrările sale reunesc dragostea de țară și de libertate cu tematica socială. Printre dramele sale se numără *Barrabas, Onoarea noastră și puterea noastră, Înfrângerea.*

5 decembrie – 40 de ani de la moartea graficianului, pictorului și scenografului român **Ion Valentin Anestin** (n. 24 decembrie 1900). A colaborat cu

desene politice și caricaturi la publicații progresiste și a realizat portrete șarjă din lumea teatrului. Este de asemenea autorul lucrării *Schiță pentru istoria teatrului românesc.*

12 decembrie – 20 de ani de la moartea actorului român de teatru și film **Amza Pellea** (n. 7 aprilie 1931). A jucat la Teatrul Național din Craiova, Teatru Național, Teatrul Mic și Teatrul de Comedie din București, unde s-a impus ca unul dintre actorii cei mai dotați ai scenei românești. A debutat pe ecran în *Setea*. Creațiile sale din *Tudor, Răscoala, Haiducii, Dacii, Columna, Mihai Viteazul* și *Puterea și Adevărul* constituie probe ale unui recitativ insolit, plin de fantezie și vigoare comică și dramatică.

13 decembrie – 140 de ani de la moartea scriitorului german **Friedrich Hebbel** (n. 18 martie 1813), unul dintre creatorii teatrului german modern. A scris drame de idei, reînnoind sentimentul tragicului, în care problemele generale ale umanității iau aspect filosofic *(Judith, Maria Magdalena,* trilogia *Nibelungii).*

16 decembrie – 125 de ani de la moartea scriitorului german **Karl Gutzkow** (n. 17 martie 1811). Între anii 1846–1849 a fost dramaturgul Teatrului Curții din Dresda. A scris romane și drame pe teme actuale ale timpului său, încercând să dea o imagine a societății contemporane lui. Cu întreaga sa operă, Gutzkow a făcut un pas hotărâtor de la romantism spre realism. Printre dramele scrise de el se numără *Richard Savage, Școala bogaților, Uriel Acosta, Locotenentul regelui, Prototipul lui Tartuffe, Funie și spadă.*

17 decembrie – 150 de ani de la nașterea actorului, regizorului și directorului de teatru englez **Sir Herbert Tree** (m. 2 iulie 1917). Între 1887–1897 a fost director al Haymarket Theatre, iar din 1897 al Her Majesty's Theatre, construit sub conducerea sa. Ca actor a interpretat mai ales roluri comice și satirice.

Corina GUGU
Institutul de Istoria Artei „George Oprescu"

(P) TEATRUL NAȚIONAL „V. ALECSANDRI" DIN IAȘI SE PREZINTĂ:

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași este trezorierul unui trecut, care obligă la reverență, și gestionarul unui prezent aflat într-o perpetuă combustie și conectare la abundența și diversitatea reperelor culturale.

Chiar dacă mai „departe de lumea dezlănțuită" a teatrelor din miezul bucureștean al evenimentelor, Naționalul ieșean reușește să fie la înălțimea standardului impus de acest titlu de noblețe, conturându-și profilul și personalitatea artistică prin raportarea la dezideratul valoric.

Cele patru premiere ieșene ale stagiunii 2002/2003 (montate la Sala Mare) reflectă intenția de construcție conceptuală a repertoriului ținând de estetic și de educarea gustului public.

Spectacolul **A douăsprezecea noapte** de William Shakespeare, prima premieră a stagiunii trecute, s-a bucurat de concursul unei echipe de zile mari: regia, coregrafia și ilustrația muzicală sunt semnate de Beatrice Rancea, decorul îi aparține lui Helmut Stürmer, iar costumele sunt imaginate de Irina Schrotter.

Aflat la cea de-a doua colaborare cu Teatrul Național, regizorul Virgil Tănase a venit cu o propunere interesantă pentru publicul ieșean: spectacolul **Plăcutele istorii de dragoste și moarte** după Honoré de Balzac. În această incursiune artistică în universul operei lui Balzac alături de Virgil Tănase s-au aflat Doina Levintza, care a realizat costumele, și Axenti Marfa, care a semnat decorurile.

Piesa **Magul** de Paul Miron se înscrie într-un proiect mai larg al Naționalului ieșean, acela consacrat dramaturgilor români contemporani. Regia spectacolului **Magul** este semnată de Ovidiu Lazăr, scenografia de Nicolai Mihăilă. **Inimă de câine** după Mihail Bulgakov este a patra premieră a stagiunii, traducerea și dramatizarea îi aparțin regizorului Ion Sapdaru, iar scenografia este semnată de Rodica Arghir.

Toamna teatrală a anului 2003 se va deschide cu alte două premiere: **Iuditha** de Howard Barker în regia lui Moshe Yassur și **Poarta miresmei**, o dramatizare după *Povestirile orientale* ale Margueritei Yourcenar în regia Irinei Popescu Boieru.

Într-un timp istoric și artistic extrem de dinamic, programele derulate la teatrul ieșean își cuantifică atent orientarea pe trei direcții principale: deschiderea către alte spații culturale prin includerea în circuitul festivalier a unei manifestări extrem de importante; este vorba despre Festivalul Internațional de Teatru „Avram Goldfaden", aflat anul acesta la a doua ediție, promovarea dramaturgiei românești contemporane, colaborarea și parteneriatul cu Universitatea de Arte „George Enescu" Iași în vederea realizării și prezentării de spectacole în sistem de coproducție teatrală la Sala Studio și la Sala Pod Pogor a Muzeului Literaturii Române, acest din urmă spațiu devenind a treia sală de spectacole a Naționalului.

Stabilirea unui canal de comunicare cu valorile artistice, estetice, teatrale provenite din alte spații culturale și interacțiunea cu acestea s-au concretizat prin inițierea, în premieră, a unui festival internațional destinat culturii evreiești, singur artistul fiind acel „cetățean al lumii" care poate să învingă frontiere culturale sau bariere lingvistice. Această manifestare teatrală poartă numele lui Avram Goldfaden, intemeietorul primului teatru evreiesc, o mare personalitate, un om de teatru complet: actor, regizor, autor dramatic și traducător, iar temeiul istoric al organizării la Iași a festivalului ce-i poartă numele e motivat de actul de naștere al teatrului idiș, act semnat în acest oraș în august 1876. Prima ediție a acestui festival, organizată anul trecut, a avut un caracter

comemorativ și a facilitat legături între participanți din România, Israel, Germania și Statele Unite ale Americii pe parcursul a patru zile în care au fost susținute 5 spectacole de teatru, un concert de muzică klezmer, o prezentare multimedia și *3 workshopuri*.

Ediția din acest an (23–30 octombrie 2003) care s-a derulat în parteneriat organizatoric cu Centrul Cultural Francez din Iași a avut un conținut extrem de diversificat și a adăugat spectacolelor de teatru, workshopurilor și simpozioanelor girate de instituția teatrală, expoziții de artă plastică, expoziții de fotografii, concerte, proiecții de film, spectacole de marionete și spectacole în spații neconvenționale.

Tot pe direcția dialogului și a integrării într-un flux internațional al valorilor, se află afilierea Naționalului din Iași la Clubul Teatrelor Naționale din Sud-Est-ul Europei, un pas important pentru difuzarea evenimentului teatral și pentru confruntarea cu performanța.

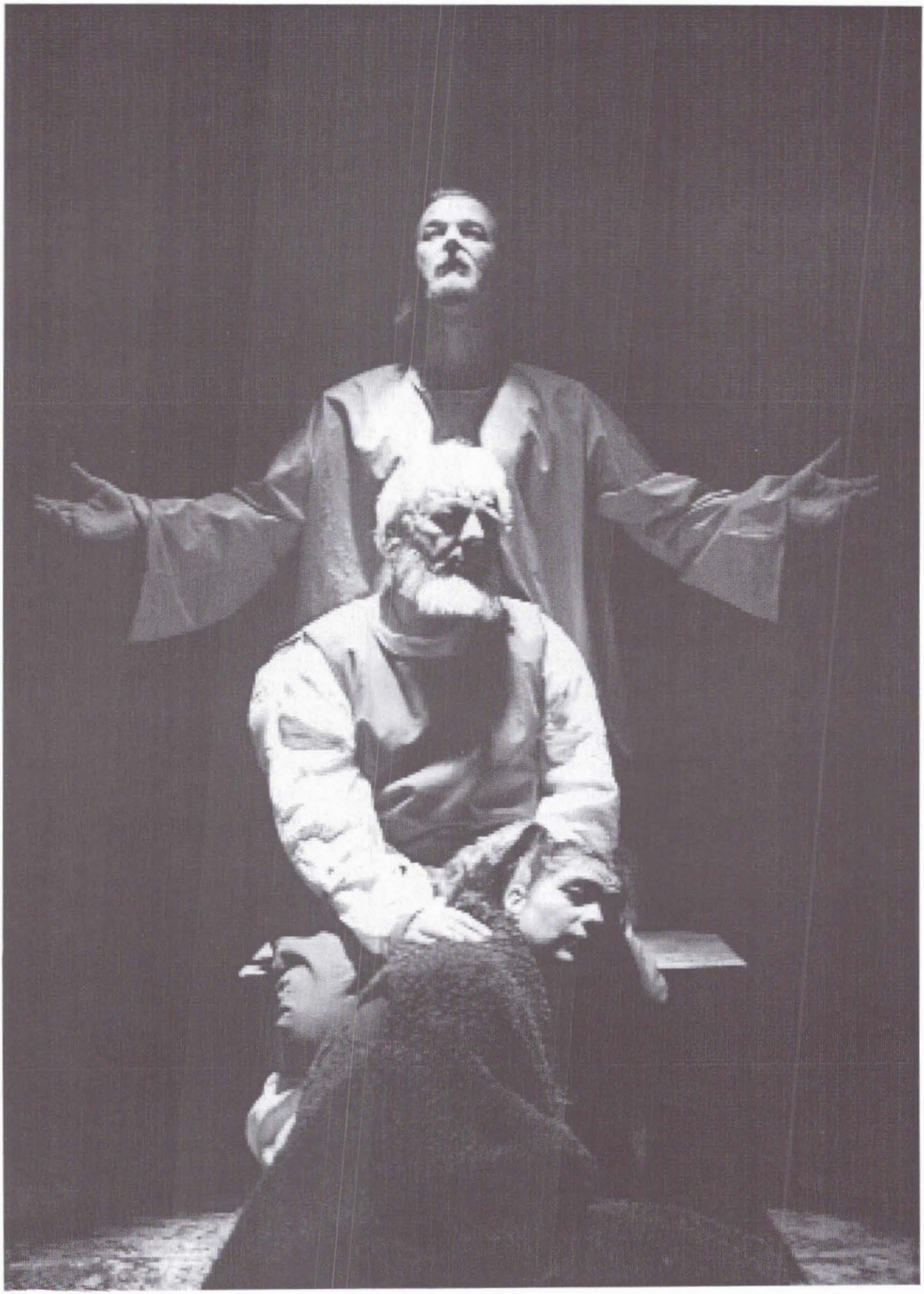
Prezența piesei de teatru autohtone în configurația repertorială a Teatrului Național din Iași este o constantă, programul *Dramaturgi români de azi pe scena ieșeană* reușind să creeze relația firească între dramaturgul profesionist și profesioniștii teatrului. Demarat în anul 1998, în cadrul acestui proiect s-au dat peste zece premiere cu piese ale unor autori contemporani. Structura proiectului cuprinde premiere absolute de autori consacrați (Constantin Popa, Olga Delia Mateescu, Paul Miron, Viorel Savin, George Astaloș), debuturi (Adrian Lustig, Cristina Tamaș, Cătălin Mihuleac) și restituiri (Aurel Baranga).

În cadrul acestui program, în stagiunea 2003–2004 vor vedea luminile rampei spectacolele **Jack sau supunerea** si **Viitorul e în ouă** de Eugen Ionescu în regia lui Moshe Yassur (traducerea: Vlad Zografi), la Sala Mare și **Superba, nevăzuta cămilă** de Dumitru Solomon în regia lui Liviu Manoliu, la Sala Studio.

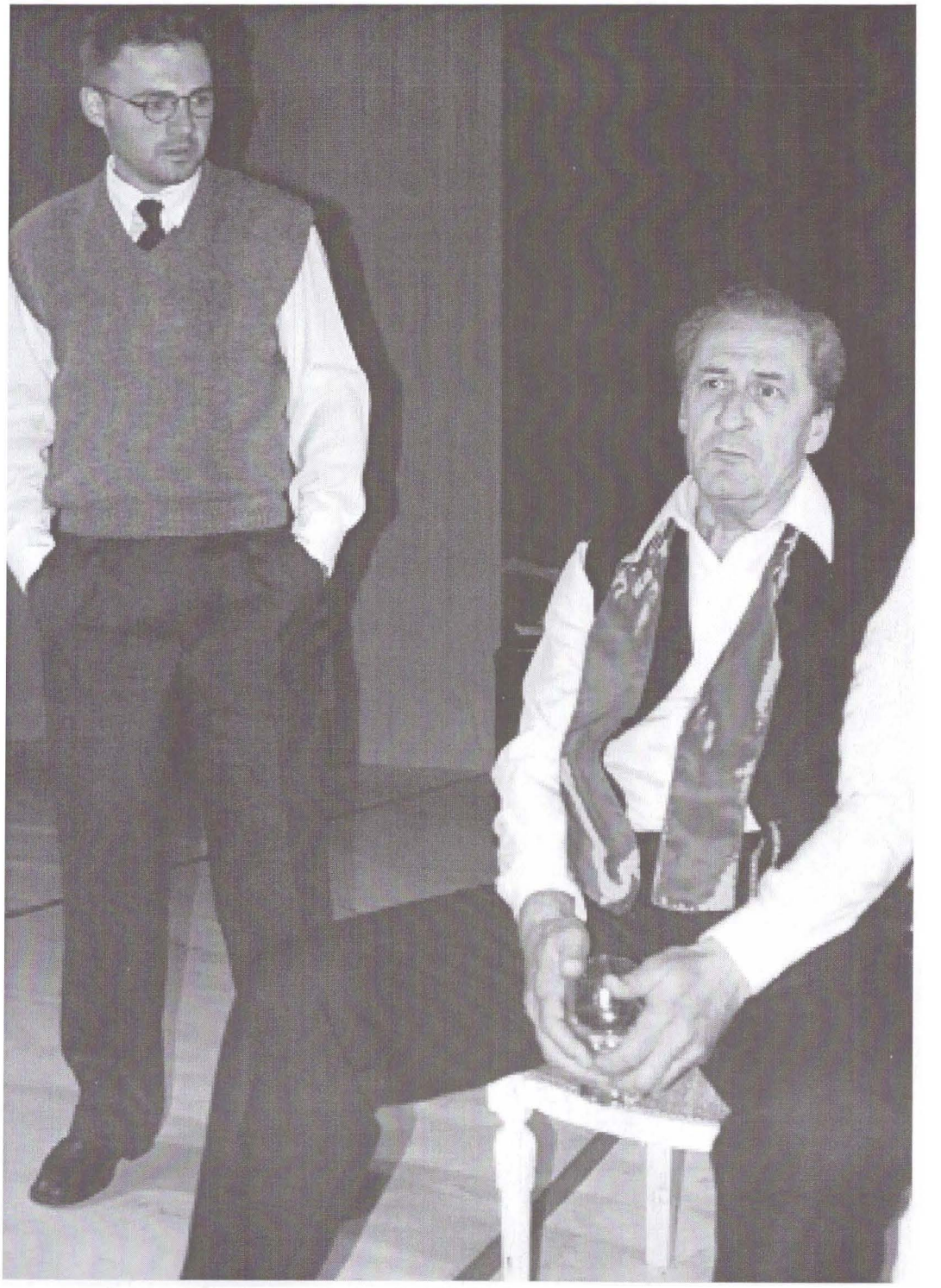
Prin parteneriatul cu Universitatea de Arte „George Enescu", Naționalul ieșean încearcă să valorizeze creativitatea viitoarelor promoții de actori, oferindu-le credit profesional și o „punte de încercare" pe măsură: o nouă sală de spectacole într-un ambient neconvențional, Sala Pod-Pogor, care se adaugă celorlalte două spații consacrate. Astfel pe afișul stagiunii 2002–2003 au fost prezentate la Sala Studio trei premiere studențești: **Audiență la Caragiale,** după textele lui I.L.Caragiale, **Îmi voi retrage melancolia** de Constantin Popa (ambele în regia autorului) și **De 4 x Mazilu** în regia lui Emil Coșeru, iar spectacolul **Ciclopul** de Euripide (reluare din stagiunea trecută) în regia lui Adi Carauleanu a fost selecționat și prezentat în cadrul Festivalului de Teatru Antic „Tito Livio" de la Padova. Sala Pod-Pogor a găzduit spectacole studențești rafinate: **Romeo și Julieta sau scurtă poveste de iubire, ură, viață și moarte** în regia lui Adi Carauleanu, **Despre ea** – un spectacol de pantomimă și light-design semnat de Adi Aftene, **O noapte furtunoasă** de I.L.Caragiale în regia lui Emil Coșeru.

În această „radiografie" a teatrului ieșean, astăzi ar merita amintit și faptul că Naționalul reușește și „să iasă din clădire", participările sale la multe dintre festivalurile de gen (a fost anul trecut **BITEI** și **Inimă de câine** după Bulgakov în regia lui Ion Sapdaru; toamna aceasta la Festivalul de Comedie de la Galați, suntem selecționați cu două spectacole, iar la Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț, prezentăm **Plăcutele istorii de dragoste și moarte** după Balzac în regia lui Virgil Tănase). Turneele – **Scrisoarea pierdută** a lui Caragiale în regia lui Virgil Tănase a fost primul spectacol în limba română jucat la Cernăuți după 50 de ani – sunt experiențe necesare care dau, barometric, nivelul de percepție al unui alt public, al unui alt spațiu teatral.

Și fiindcă teatrul, așa cum spunea George Banu, se aseamănă cu oralul și cu mitologia povestită de martorii actului, Naționalul ieșean își dorește acum, la alt început de drum, „martori" cât mai numeroși cu cea mai „vie memorie".

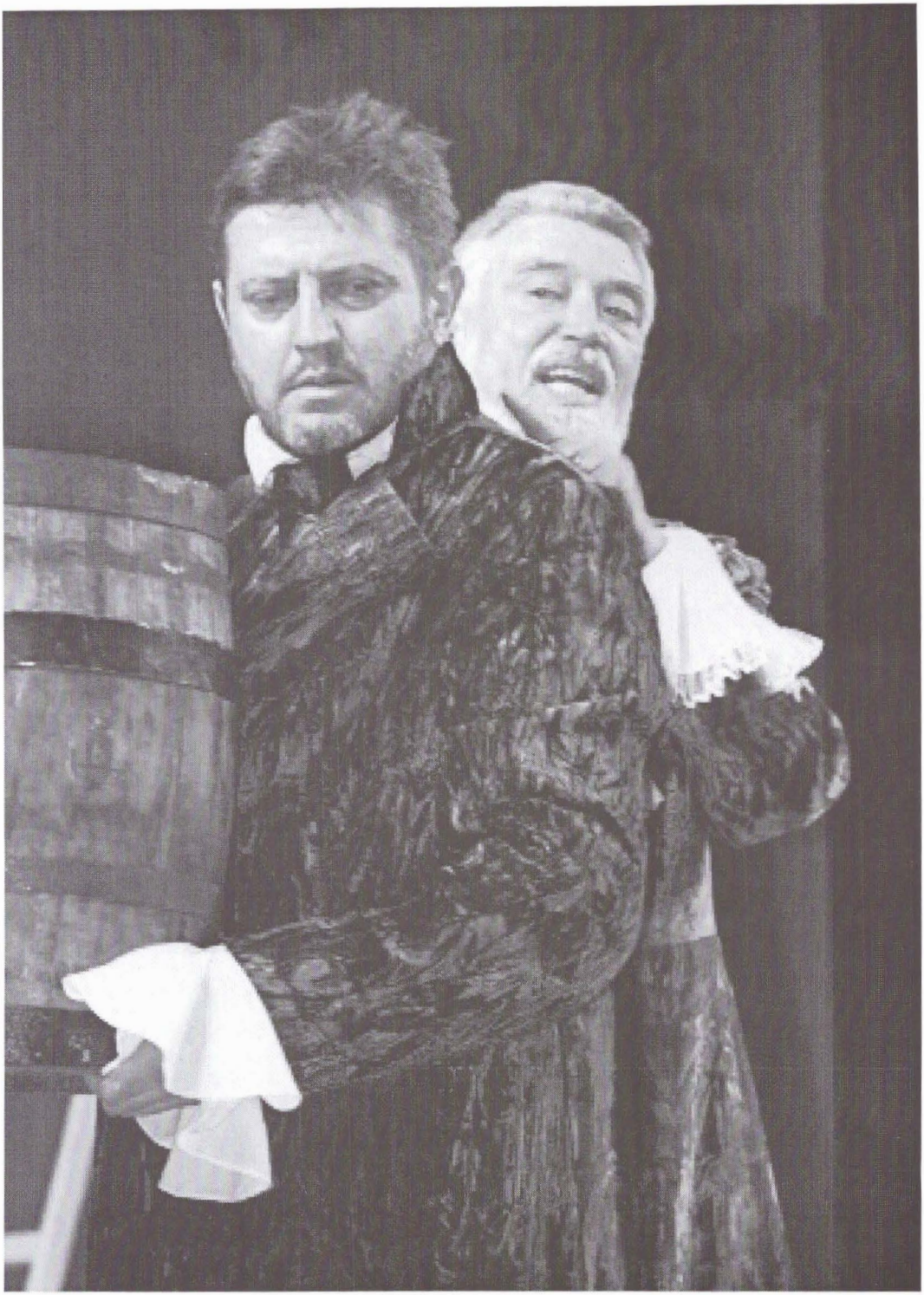


Constantin PUȘCAȘU, Petru CIUBOTARU și Antonela CORNICI în *Magul* de Paul Miron.



Dumitru NĂSTRUSNICU și Florin MIRCEA în *Inimă de câine* după Bulgakov.

Adi CARAULEANU și Diana IGNAT în *Plăcutele istorii de dragoste și moarte* după Balzac.



Adi CARAULEANU și Emil COȘERU în *Plăcutele istorii de dragoste și moarte* după Balzac.

Studenții Marius TUDOR și Cristina BUZATU în *Romeo și Julieta sau scurta poveste de iubire, ură, viață și moarte.*

Doina DELEANU în *Inimă de câine* după Bulgakov.

Puşa DARIE în *Magul* de Paul Miron.

Petru CIUBOTARU, Cătălin Tudor MANEA și Doru AFTANASIU în *Magul* de Paul Miron.

Vitalie BICHIR, Cătălin Tudor MANEA, Pușa DARIE și Emil COȘERU în *A douăsprezecea noapte* de W. Shakespeare.

Teodor CORBAN în *Inimă de câine* după Bulgakov.

Promoția 2003 a Facultății de Actorie,
Secția Păpuși–Marionete, clasa prof. univ. Natalia Dănăilă, lector univ. Emil Coșeru,
Universitatea de Arte „George Enescu" Iași, în spectacolul *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale.

SUMAR

1 **Festivalul Național de Teatru „I. L. Caragiale", 2003 – program**

9 **În Festival**

Virgil Flonda – „Silviu Purcărete este un bun universal" – un interviu de Maria Sârbu

Victor Ioan Frunză – „În teatru exişti dacă arzi, nu dacă pâlpâi" – interviu de Marinela Țepuș

Felix Alexa: „În ziua de azi, teatrul nu se poate face decât cu fanatism" – interviu de Andreea Dumitru

Mircea Andreescu: „În teatru, e bine să poți fi propriul judecător" – interviu de Costin Manoliu

Radu Afrim: „Lucrurile care nu sunt înțelese s-ar putea să răspundă la întrebări care nu au fost puse" – interviu de Oana Borș

47 **Pe urmele lui...**

...Giorgio Strehler: *E actorul un artist?*
Doina Papp: *Testamentul lui Strehler;*
... ***Peter Brook*** *și a spectacolelor sale*

58 **Memoria teatrului: Toma Caragiu**

Valeriu Moisescu: *Toma*
Nicolae Prelipceanu: *Caragiu din sonete*
Aurelia Revent: *TOMA CARAGIU ... al nostru*
Adrian Mihalache: *Competență și performanță*
Matilda Caragiu Marioțeanu: *O lansare – omagiu al artelor*

68 **Restituiri**

Nae Ionescu

Ion Cazaban: *Nae Ionescu. Profesorul și lecția de teatru.*
Nae Ionescu: *Critica dramatică la noi și în străinătate*

74 **Interviu**

Sică Rusescu: *„Situația financiară ne limitează fantastic"* – interviu de Irina Ionescu

79 **Festivaluri, gale ș.a.**

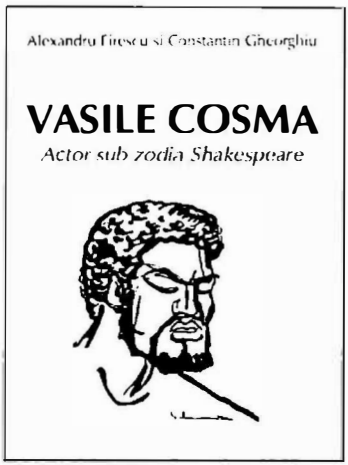
Gala Tânărului Actor

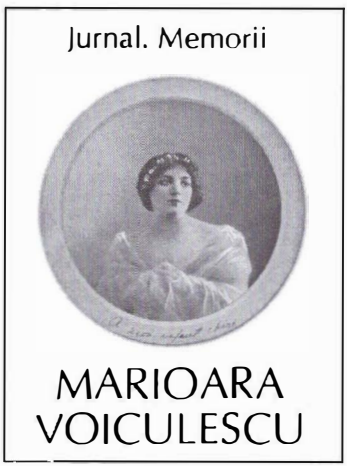
Alina Mang: *Un HOP timid; Cu premianții în direct*

Ateliere internaționale

Cătălina Panaitescu: *Teatrul universitar... pe vară!*
Cătălina Buzoianu: *„....dacă Festivalul ar înceta, ar fi o crimă"* – interviu de Cătălina Panaitescu

ULTIME APARIȚII din „GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





Festival de teatru scurt
Antoaneta Iordache: *În bună tradiție; Vin austriecii!*

La Limoges, teatre francofone în festival – de Doina Papp

Spectacole
Altceva, altcândva, altundeva... de Marinela Țepuș *(Hamlet* de Shakespeare – Teatrul de Stat „Csiky Gergely" din Timișoara);
Constructorul Vasilescu sau „Căsătoria" *lui Yuri Kordonsky* de Nicolae Prelipceanu *(Căsătoria* de Gogol – Teatrul „L.S. Bulandra");
Kordonsky, un regizor umil în fața textului de Maria Sârbu;
Alcesta, dar și Heracles de Ion Cazaban *(Alcesta* de Euripide – Teatrul Național Cluj-Napoca);
Ultima seară a lui Hess de Ion Cazaban *(Hess* de Alina Nelega – Teatrul „Ariel" din Tg. Mureș);
Tangouri sub o lună de hârtie de Andreea Dumitru *(Visul unei nopți de vară* de Shakespeare – Teatrul Național „I.L. Caragiale" București);
Iubire simulată de Constantin Paraschivescu *(Anna Karenina* de Helen Edmundson – Teatrul Național „I.L. Caragiale" București);
Poftă de râs la început de stagiune de Constantin Paraschivescu *(Jocuri erotice cu mortul din balcon* după Ray Cooney – Teatrul „Maria Filotti" din Brăila);
Visul unei umbre de Alina Mang *(Antigona* de Sofocle – Teatrul „Tamási Áron" din Sf. Gheorghe);
Strip-tease de Adrian Mihalache *(Variațiuni enigmatice* de Eric-Emmanuel Schmitt – Teatrul „Nottara");
A kiss is just a kiss de Adrian Mihalache *(Noiembrie* de Ana-Maria Bamberger – Teatrul Național „I.L. Caragiale" București);
Fără acompaniament de Marina Constantinescu:
Oglinzile lui Kincses asupra lui Brecht, la Craiova... de Antoaneta Iordache *(Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* de Bertolt Brecht – Teatru Național Craiova);
Publicul s-a amuzat copios de Elisabeta Pop *(Scene din „Decameronul"* de Boccaccio – Teatru alternativ ECOART din Oradea);
Procesul lui Jean de Stracula Attila *(Domnișoara Julia* de August Strindberg – Teatrul Dramatic „I.D. Sârbu" din Petroșani);
Ca voi, bobocilor, mai rar cineva... de Claudia Lipan *(Blaubart, speranța femeilor* de Dea Loher – Teatrul ACT)
Colț cu Mântuleasa de Irina Ionescu
Avancronica unei premiere româno-catalane de Andreea Dumitru

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 11-12/2003
Tel./Fax: 326 17 76
teatrul-azi@home.ro
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Cătălina PANAITESCU
Delia VOICU
Ioana ANGHEL ICHIM
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Irina IONESCU
Elena MARTONOS-MANOLE

ISSN 1220-4676

134 **Operă, balet, dans**
Efectul filmelor SF asupra montărilor; de Luminița Vartolomei *(Oedipe* de George Enescu – Opera Națională București);
Riscurile competiției implicite de Luminița Vartolomei
„Belly dance" (sau Festivalul Internațional de Dans Contemporan) de Claudia Lipan *(Paradis serial* de Cosmin Manolescu – Compania DCM);
Dans într-un picior de Claudia Lipan *(Treading Red* de Allyson Green; *Solo for one man* de Dana Caspersen; *Hi, my name is Clio* de Amanda Luolaki; *Solo* de Victoria Marks – Teatrul Odeon);
Mi-am amintit de Leonard Cohen... de Claudia Lipan *(Pânza de păianjen* – Teatrul Evreiesc de Stat)

142 **Radio – TV**
Constantin Paraschivescu: *Teatru scurt și premiere-eveniment la microfon*
Irina Ionescu: *Aiurea-n „trenul vieții" sau despre audiența teatrului, la televiziune*

145 **Jurnal**
Bogdan Ulmu: *Teatrale*

146 **Din lume**
Irina Ionescu: *Salzburg, Mozart și noua Europă; MM & Solitude Project;*
Pe scenele lumii... toamna asta (I.A.)

150 **Cărți**
Adrian Mihalache: *Explicație și reprezentație*
Irina Ionescu: *Goldoni. Punct de sprijin al universului teatral*
Constantin Paraschivescu: *O provocare de demnitate; Iluzionistul*
Maria Sârbu: *Teatrul Vetuței Pop*
Andreea Dumitru: *„Alternatives théâtrales": o pagină întoarsă pentru Avignon*

162 **Calendar teatral**

164 (P) **Teatrul Național „V. Alecsandri" din Iași se prezintă**

Cop. I: Olga Tudorache la finalul spectacolului *Noiembrie*
Regia: Alice Barb
Foto: Sorin Radu

Cop. II: Anton Tauf în *Bolnavul închipuit* de Molière. Regia: Sanda Manu

Cop. III: Scenă din spectacolul *16 lecții despre dezastrele amorului carnal.*
Scenariul, regia și decorurile: Mihai Măniuțiu

Cop. IV: Sanda Manu

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER și al MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

Să nu vă lipsească din bibliotecă

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC

din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR**
(interviu de Florica Ichim)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU**
de Margareta Andreescu

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**

***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache

***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu

***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu

***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu

Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**

MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*

DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp

VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu

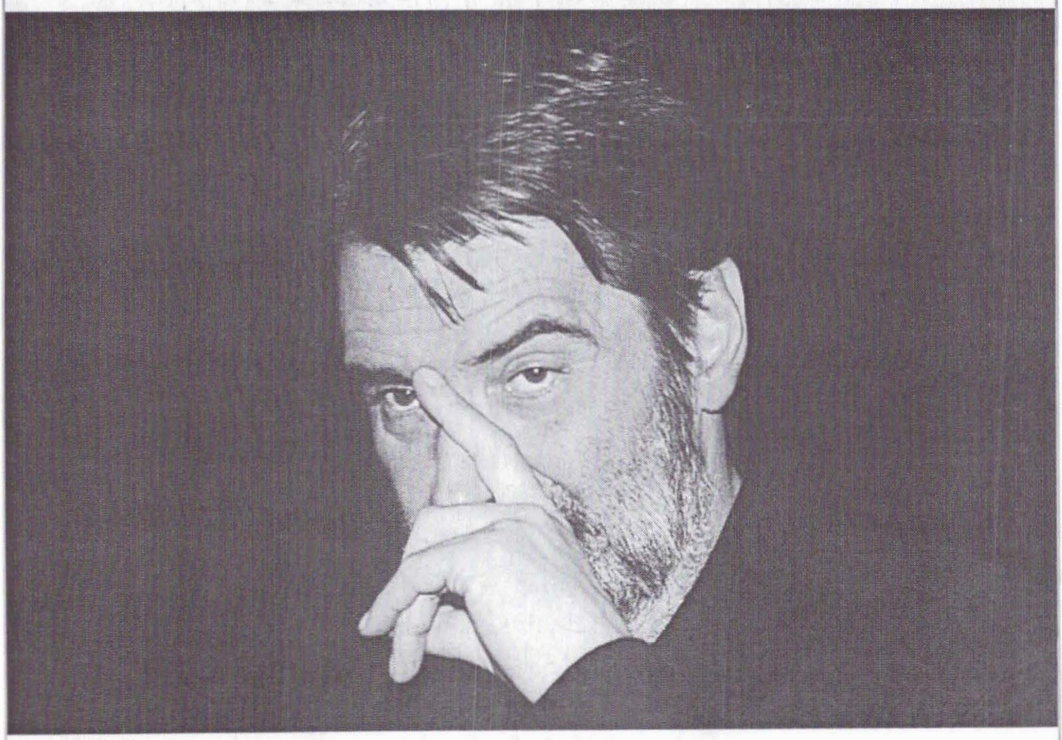
Volumele pot fi procurate în teatre,
la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE,
la sediul UNITER, Librăriile NOI și CĂRTUREȘTI ș.a.,
precum și la telefonul redacției (326 17 76)

Costul unui abonament anual la revista **„TEATRUL AZI“** este de 300.000 lei, iar întregul set de cărți poate fi procurat cu doar 1.000.000 lei.

Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **„TEATRUL AZI“,** puteți să vă abonați pentru anul 2004, la BRD – SGS, Sucursala Triumf, cont 667874160 sau la telefoanele:
326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM
456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

Doina Papp

Un destin spulberat

DAN MICU